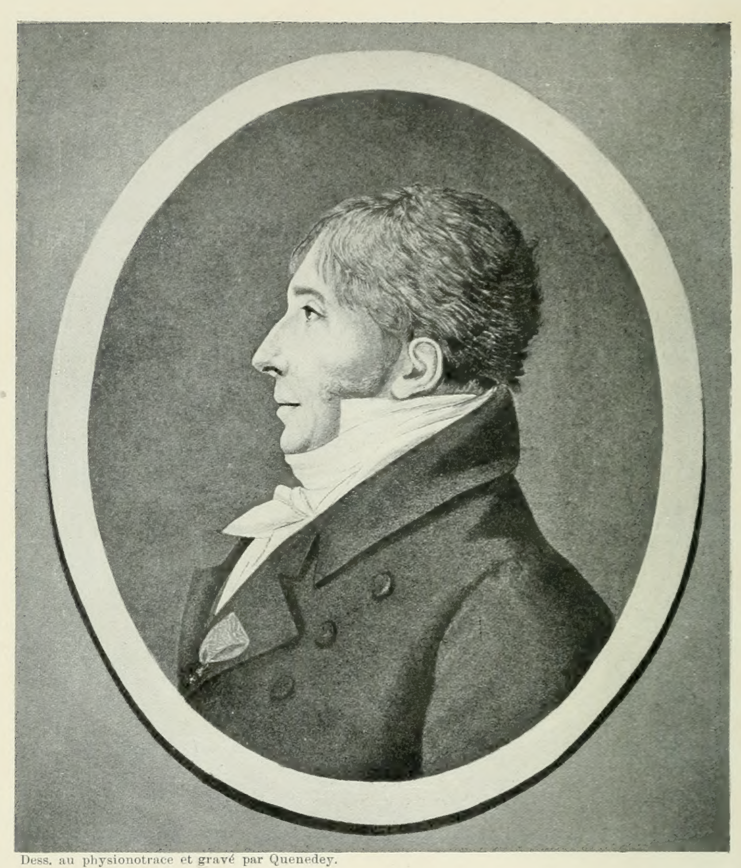


Jean - François LE SUEUR

1760 - 1837



Dess. au physionotrace et gravé par Quenedey.

J. F. Le Sueur

Membre de l'Institut, Surintendant de la Musique du Roi

Se vend chez Quenedey Rue Neuve des Petits-Champs No. 15 à Paris

Dép à la Dir Génle

F. LAMY

Jean-François LE SUEUR

1760 - 1837

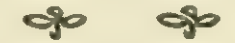
Essai de contribution à l'Histoire de la Musique française



PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
33, Rue de Seine, 33

1912

Extrait des MÉMOIRES de l'Académie d'Amiens. — Année 1911



Jean-François LE SUEUR

1760-1837

ESSAI DE CONTRIBUTION A L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE FRANÇAISE

Au cœur de la jolie cité voisine et sœur de la nôtre, s'ouvre largement une place irrégulière où les paysans viennent dételer et parquer leurs voitures quand il y a marché. Les autres jours, les passants sont peu nombreux, le calme et le silence sont rarement troublés.

De petites ou grandes maisons de rentiers aux rideaux discrets, la façade de pierre d'un hôtel XVIIIe siècle aux fenêtres grillées, l'entrée d'un couvent, un ancien magasin militaire dont les hautes baies cintrées ne s'ouvrent plus guère, la belle grille du Musée, son jardin verdoyant et désert : tout cela forme un ensemble paisible, un peu vieillot et charmant, un entourage à souhait pour la statue d'un grand homme oublié.

C'est le musicien Le Sueur dont l'effigie de bronze se dresse en une attitude déclamatoire entre un lutrin d'église et ce meuble si gracieusement esthétique qu'est le traditionnel tabouret de piano.

Les Abbevillois, j'imagine, aiment assez à le voir

là, sachant bien que c'est un des leurs, mais ne s'arrêtant plus à le contempler ; les étrangers lui accordent un regard distrait ; ni les uns ni les autres ne pensent à se demander : « Pourquoi cette gloire ? et pourquoi cet oubli ? » J'ai eu cette curiosité, — puissiez-vous, lecteur, ne pas le regretter.

I. *L'enfance, les débuts, la maîtrise de Notre-Dame*

Un matin ensoleillé du printemps 1768, le petit hameau du Plessiel était en émoi : « D'un éclat guerrier les campagnes se parent ! » eût dit et chanté Berlioz (1). Plus simplement, un régiment passait sur la route, musique en tête, étendard déployé, et chacun se pressait pour admirer les beaux uniformes, l'allègre allure des soldats et peut-être saluer parmi eux un enfant du pays. Au milieu du mouvement, des propos joyeux, des interpellations facétieuses, seul un petit bonhomme de huit ans restait singulièrement silencieux et grave, absorbé dans une contemplation intérieure Il se mit à suivre le corps de musique, mais, hélas ! « *haud passibus æquis !* » et quand ses petites jambes l'eurent laissé bien en arrière de la troupe, il resta longtemps encore à écouter l'entraînante fanfare, les accords des bois et des cuivres qui allaient diminuant et s'éteignant au loin. Puis, le long des haies et des grands arbres, il revint à la maison paternelle se répétant sans cesse ces mots : « Deux airs à la fois — plusieurs airs à la fois ! » et résumant dans cette formule simpliste

(1). *Damnation de Faust.*

mais fort exacte (1) toutes les combinaisons des systèmes harmoniques dont il venait de ressentir ou de pressentir les infinies ressources de beauté et d'expression.

Cette anecdote est-elle plus authentique que celle du petit pâtre des Apennins, Giotto, dessinant ses chèvres sur une pierre plate au moyen d'un caillou pointu ? Je ne sais ; mais il est certain que, dès sa plus tendre enfance, le petit Le Sueur manifesta pour la musique un goût exclusif et d'heureuses dispositions dont son père résolut de tirer parti

C'était un simple ouvrier agricole (2), batteur en grange chez M. Descaule, receveur du domaine de Ponthieu (3). Sur les conseils et avec l'appui de son patron et du vieux curé Duponchel, il réussit à faire entrer Jean-François à la maîtrise (4) de Saint-Vulfran d'Abbeville, d'où il passa très peu de temps après (1770) à celle de la Cathédrale d'Amiens. Il avait su

(1) « L'harmonie résulte de la superposition de deux ou de plusieurs mélodies différentes. » — Vincent d'Indy, *Cours de composition musicale*, t. I, p. 93.

(2) Extrait du registre de la paroisse de Drucat-Saint-Martin : « Le 15 Février 1760 est né en légitime mariage et le même jour « a été baptisé par moi, curé de cette paroisse, Jean-François, fils « de Jean-François Sueur et de Marie-Jeanne Duchaussoy, son « épouse. Le parrain a été Louis Leclercq et la marraine Cécile « Platel. » — Duponchel, curé,

(3) La tradition locale a conservé le naïf témoignage de l'admiration paternelle : « *Cante, mein fiu, cante, ches bieux monsieurs i t'erbaient.* » — Chante, mon fils, chante ; les beaux messieurs te regardent.

(4) On voit encore sur la façade du n° 16 de la rue Notre-Dame à Abbeville, deux initiales en fer forgé S W (Saint-Vulfran). C'est l'ancienne maison canoniale servant alors au logement de la maîtrise où entrait le petit Le Sueur.

déjà se faire aimer à Abbeville, les chanoines le regrettèrent et trouvèrent assez mauvais que leurs confrères d'Amiens le leur eussent enlevé, ils exprimaient ce double sentiment bien longtemps après dans un certificat délivré par eux à Le Sueur en 1802 (1). Mais pour lui, le faire entrer dans l'une ou l'autre maîtrise et mieux encore dans celle d'Amiens, c'était lui assurer, sans bourse délier, instruction, éducation et un gagne-pain éventuel.

La maîtrise d'Amiens était en effet, comme toutes les maîtrises de France, un petit internat, un séminaire entièrement défrayé, dirigé et surveillé par le Chapitre des chanoines de la Cathédrale où une douzaine d'enfants, après avoir souscrit un engagement de dix ans, menaient une vie saine, point triste, au dire de ceux qui nous ont transmis leurs souvenirs (2), mais sérieuse, laborieuse et matériellement assez rude (3).

Le chauffage des classes était chose inconnue. Les enfants ne sortaient de la maîtrise que pour se rendre trois fois par jour aux offices de la Cathédrale. Les jours de grandes fêtes ils y restaient de quatre heures du matin, commencement des matines, jusqu'à midi environ, fin de la grand'messe et ne prenaient qu'alors leur premier repas de la journée.

Chaque jour, un prêtre de la ville, l'abbé Dauphin, venait leur enseigner un peu de français, beaucoup

(1) Papiers de Le Sueur. *Bibliothèque de l'Opéra.*

(2) Abbé Tiron, *Souvenirs d'un vieux Picard*, Lenoël-Hérouart, Amiens, 1864, *passim.*

(3) Abbé Leroy, *Employés du chœur et Officiers de la Cathédrale d'Amiens*, p. 53 et s., et Dom Grenier, *Introduction à l'histoire de la Picardie.*

de latin, quelques éléments d'arithmétique. « Notre éducation était bien simple, écrit l'un d'eux, nous apprenions du latin pendant cinq ou six ans, nous savions qu'il y avait eu autrefois des Grecs et des Romains, mais il n'était pas encore question de nous enseigner la statistique, la géologie, ni tant d'autres choses qu'apprennent aujourd'hui nos imberbes » (1).

D'ailleurs la musique réclamait la plus grande part de leur temps et de leurs efforts. Ils avaient pour les y former un « maître de musique » qui, soumis le premier à la discipline qu'il devait faire observer, habitait avec eux et ne devait pas les quitter un instant. Au registre des délibérations du Chapitre, on trouve à deux reprises (2) un rappel sévère à cette règle et un blâme avec menace de destitution au maître Lender « pour s'être absenté de la maî-
« trise, avoir perdu en visites et promenades une
« partie du temps qu'il doit consacrer exclusivement
« à l'instruction des enfants confiés à ses soins ou à
« la composition d'une musique plus digne de la
« gloire de Dieu ». Sa tâche était lourde. Il avait à enseigner le chant, le contre-point (3) et aux plus âgés les éléments de la composition. Il devait faire répéter et diriger tout le corps de musique qui

(1) Abbé Tiron, *op. cit*

(2) 28 Août 1777, — 6 Sept. 1779. Délibérations du Chapitre d'Amiens, *Archives de la Somme*

(3) Amiens avait conservé jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle l'usage du « chant sur le livre » (ancien déchant), improvisation d'une seconde partie avec broderies au-dessus du chant principal « *cantus firmus* ». Confié parfois aux enfants de chœur, ce difficile exercice ne donnait pas toujours des résultats bien satisfaisants, au dire de l'abbé Tiron, *op. cit*

comprenait, outre les dix enfants de chœur, neuf chanteurs adultes, savoir : une haute-contre, deux ténors, deux barytons et quatre basses-contre avec quatre instrumentistes : deux bassons ou serpents et deux violoncelles.

Les musiciens n'étaient pas employés seulement les jours de fête ; tous les jours, le *Gloria*, le *Credo*, le *Sanctus* étaient chantés en musique. On avait pour cela de riches recueils (1) de messes, les unes très anciennes, d'autres plus récentes dues aux derniers maîtres de chapelle d'Amiens.

Toute cette musique était à quatre voix, très variée dans ses combinaisons, d'un effet imposant et très appréciée par nos bons aïeux (2).

La pratique constante d'un art sérieux et grave demandait à tous, et surtout aux enfants de chœur, de grands efforts, mais devait les former admirablement. Si l'on pense qu'il y avait alors en France cent trente cathédrales, presque autant de collégiales et un certain nombre d'abbayes possédant des corps de musique, des chapelles, on comprend que les maîtrises aient pu suffire à peu près seules à fournir des musiciens non seulement pour l'église, mais pour les concerts, pour les musiques des régiments, voire pour les théâtres (3).

(1) Tous ces recueils ont disparu, dispersés, vendus au poids du papier dans le cours du siècle dernier par un laïc aussi dépourvu d'érudition et de goût que de scrupules. A certaines fêtes, celles de Saint Jean et de Saint Firmin, en particulier, on chante à la Cathédrale d'Amiens des mélodies proprement picardes, inconnues en dehors du diocèse. Elles paraissent dues à Lender et à ses prédécesseurs.

(2) Manuscrits de Pagès, édition Douchet, t. V, p. 453.

(3) La transition était parfois un peu brusque : « L'Opéra

Au XVIIIe siècle, la maîtrise d'Amiens passait pour la meilleure de France. Il n'était donc pas sans intérêt de nous y arrêter un instant et nous ne nous sommes pas éloignés de notre Le Sueur, puisque c'est là qu'il vécut les six années de sa première formation artistique.

Quand il entra, à dix ans, à cette rude et bonne école, le petit paysan dut trouver bien sombre et froide la vieille maison du cloître de l'Horloge (1) et regretter un peu l'air vif, la vie libre et les horizons lointains de ses plaines du Ponthieu. Mais son caractère affable, vif et enjoué, lui assura bientôt l'amitié de ses camarades, son esprit studieux, les encouragements de ses maîtres, sa belle voix, la faveur des chanoines et des fidèles. Au dire des contemporains, lorsque, l'été, la grande porte du Beau Dieu ouverte, il chantait au chœur un solo, on entendait du parvis non seulement la mélodie, mais les paroles distinctement. Ce don précieux ne survécut pas à l'adolescence, mais à 16 ans Le Sueur possédait toutes les connaissances qu'on pouvait acquérir à la maîtrise, y compris celle de la composition. Le 6 Août 1776, le Chapitre prenait la délibération suivante : « Messieurs, ayant égard à la requête de M. Le Sueur,

n'ayant pas de haute-contre, on est allé enlever à La Rochelle par lettre de cachet un chantre de cette ville qu'on dit pourvu d'un très bel organe ». — *Nouvelles à la main,* adressées au duc d'Harcourt, 20 juillet 1772.

(1) On y montrait encore à cette époque une grande salle voûtée que l'on disait avoir servi de réfectoire à l'évêque Rorikon et à ses chanoines au XIe siècle. Tous les bâtiments canoniaux ont disparu depuis longtemps, sauf celui de la « Barge » (prison) du Chapitre dont les salles, voûtées en ogive, sont maintenant occupées par un magasin de laines, n° 39, passage du Logis-du-Roy.

« petit vicaire (1), lui ont permis de faire chanter (de « la musique de sa composition) en leur église le « jour de la fête prochaine de l'Assomption et dit « qu'en leur maîtrise, il prendra le lait d'ânesse « pour le rétablissement de sa santé ». Cette première œuvre, dont il ne reste d'ailleurs pas trace, était sans doute pleine de promesses, car, dès la réunion du Chapitre du 16 Août, MM. les chanoines accordaient au dit Le Sueur, pour l'en récompenser, une gratification de 24 livres.

Quant au lait d'ânesse, sans doute il fit merveille, car, jusqu'à soixante-dix-sept ans, Le Sueur jouit d'une santé excellente. Il est vrai que les seuls excès qu'il se permit jamais furent des excès de travail. C'est sans doute une première fatigue de ce genre qui éveilla la sollicitude des chanoines ; un peu de repos et la joie du succès contribuèrent autant que le précieux breuvage à rendre promptement toutes ses forces à leur protégé.

Quelques semaines après, ils lui donnaient une nouvelle preuve de bienveillance. Il quittait la maîtrise bien avant le terme de son engagement décennal et cependant, au Chapitre du 2 Octobre 1776, « MM. ayant égard à la requête de M. Le Sueur, « petit vicaire de leur église, sortant de leur maî-« trise, lui ont accordé totalité de la somme destinée « pour les habillements et qu'on accorde ordinaire-« ment aux petits vicaires qui ont servi dix ans et « seulement partie de la gratification ordinaire en

(1) C'est sous ce nom que l'on désignait alors les enfants de chœur.

« argent au prorata du temps qu'il a demeuré à leur « maîtrise. »

Il entrait au Collège d'Amiens pour y faire sa rhétorique. Bien que cet établissement fût réputé un des meilleurs de France, le programme n'y était pas beaucoup plus complet qu'à la maîtrise (1) ; le latin y prenait ainsi une place exagérée, encore l'explication des auteurs se bornait-elle à Virgile, Horace et Cicéron. Le Sueur se trouva sans grand effort le premier de sa classe. Un peu avant la fin de l'année scolaire il reçut une offre fort honorable qu'il se hâta d'accepter.

On lui proposait la place de maître de musique de la cathédrale de Séez (2). Qu'il dût cette bonne fortune à son propre mérite, à la réputation de la chapelle d'Amiens et de son maître Lender ou à des protections ou relations précieuses, elle arrivait à propos. Son année d'études avait à peu près épuisé ses minces ressources. Pour se rendre à son poste et s'y installer, il dut avoir recours encore une fois à la générosité du Chapitre, qui ne lui fit pas défaut. Le 30 Juillet 1777 « M. M. ayant égard à la « requête verbale de M. Le Sueur, ancien petit vicaire « de leur église, à la veille d'être maître de musique « à Séez, lui ont accordé 150 l. et ont prié M. le « Grainetier de lui payer pour lui tenir lieu des « muids de blé de gratification qui pourraient lui « revenir ». (3).

(1). S. Lenel, *Histoire du Collège d'Amiens*, p. 229 à 230 et *passim*.

(2) Aujourd'hui chef-lieu de canton de l'arrondissement d'Alençon.

(3) Reliquat de la gratification de 1776.

Le Sueur passa deux ans à Séez, remplissant ses graves devoirs avec le zèle consciencieux qu'il apporta toute sa vie aux tâches qu'il assuma, et méditant sans doute, sous les voûtes de la Cathédrale gothique, une des plus belles de France, les « longs espoirs et les vastes pensées » qu'il devait réaliser quelques années après.

De Séez, notre jeune artiste revint à Paris en 1780, à l'église des Saints-Innocents. Un peu moins absorbé par ses fonctions qui n'étaient que celles de suppléant, d'adjoint (sous-maître était son titre), il en profita pour prendre quelques leçons d'harmonie avec l'abbé Rose (1).

Ce premier séjour à Paris ne fut que de quelques mois. En 1781, Le Sueur fut nommé maître de musique de la Cathédrale à Dijon où il passa deux années fort agréables et des plus utiles à sa formation intellectuelle. L'organisation de sa maîtrise lui laissait sans doute plus de liberté que ce pauvre Lender n'en avait à Amiens, car on le voit profiter de l'accueil bienveillant que lui feront des hommes de noms illustres et de haute culture : l'évêque M. de Noguë, le gouverneur M. de La Tour du Pin, M. de Vergennes, ancien ambassadeur, M. Songet, conseiller au parlement (2). Ce dernier surtout l'avait pris en affection et mis à sa disposition sa bibliothèque littéraire et sa bibliothèque musicale, toutes deux d'une exceptionnelle richesse. Il y trouva, lut

(1) Ancien maître de chapelle de la dite paroisse de 1777 à 1781. Il l'avait quittée pour se livrer à l'enseignement, devint plus tard de 1807 à 1819 bibliothécaire du Conservatoire, auquel il a légué tous ses livres et manuscrits.

(2) Mémoire pour Le Sueur, par Ducancel, p. 11.

et étudia nombre de partitions, surtout italiennes, qu'il ne connaissait pas encore. En même temps, il complétait l'aimable érudition qui brille — un peu indiscrètement parfois — dans ses écrits. Ce ne fut pas sans hésitations ni sans regret qu'il se décida à quitter la Cathédrale de Dijon pour Saint-Martin de Tours, où l'attirait, outre quelques avantages pécuniaires, l'espoir d'exécutions plus brillantes que celles dont il avait su se contenter encore. Il ne semble pas que cet espoir se soit réalisé. En 1784 il quittait Tours pour retourner à Paris, à l'église des Innocents, mais comme maître cette fois.

Au moment de son départ de Tours, un petit incident se produisit où se révèlent deux traits de son caractère, le souci de l'honneur et le dédain de l'argent, fort louables assurément, mais qu'il poussa toujours à l'exagération et parfois jusqu'à l'absurde comme en cette première circonstance.

En rendant compte de sa gestion, il signala que certaines fournitures faites à la chapelle et à la maitrise restaient encore dues. Le Chapitre ordonna de lui verser la somme nécessaire pour qu'il pût terminer lui-même ces petits règlements, mais le chanoine trésorier en la lui remettant fit la médiocre plaisanterie de lui demander s'il allait bien l'employer suivant les instructions du Chapitre ou s'il n'allait pas se l'approprier pour ses frais de voyage de Paris. Le Sueur, sans dire un mot, jeta la bourse aux pieds du trésorier ébahi, . . sortit furieux, alla de ce pas payer de sa poche — pas très bien garnie pourtant — les dettes du Chapitre et partit sans avoir consenti à en recevoir le remboursement.

A l'église des Innocents Le Sueur commença à se livrer plus hardiement à la composition, encouragé par plusieurs musiciens connus ou célèbres. surtout par Sacchini qui consentit à l'aider de ses conseils.

Il lui indiquait, comme il disait lui-même, « ce « que rend une phrase de mélodie élégante ou « commune, ce qu'il faut faire pour que le lit harmo- « nique dans lequel doit couler toute la mélodie « d'un morceau ne présente rien de raboteux ».

Ce n'étaient que des indications, non des études suivies et méthodiques. Malgré le talent de Lender, le zèle de l'abbé Rose et la bonté de Sacchini, leur élève ne possédait pas et n'acquit jamais une connaissance approfondie des théories musicales de son temps. Il ne faut pas trop le regretter. Elles étaient d'un dogmatisme étroit et exclusif, par là même incomplètes et souvent fausses. Ce que Le Sueur apprit seul par un travail acharné valait mieux peut-être, en tout cas lui laissa des vues plus larges et plus justes et une plus libre originalité.

C'est en 1785 que pour la première fois il fit entendre en dehors de l'église une œuvre de sa composition. La protection de Sacchini sans doute lui assura l'accès très difficile du « Concert spirituel (1) ». Sa musique pour une ode de J.-B. Rousseau

(1) Le *Concert spirituel* fondé en 1725, par Duncan Philidor, avait pour objet de donner des auditions les jours de fêtes religieuses ou pendant la fin du Carême, l'usage interdisant alors les représentations théâtrales. On y fit d'abord de la musique religieuse seulement, puis, peu à peu on aborda tous les genres. Cette institution rendit des services à la musique en facilitant la bonne exécution de certaines œuvres. Mais le privilège dont elle fut gratifiée

y obtint un plein succès. La nouveauté de sa mélodie, son caractère descriptif, sa parfaite adaptation aux paroles lui valurent les témoignages les plus flatteurs des musiciens et des critiques, notamment de Chamfort, de Marmontel et de Lacépède qui fut, avant de devenir un naturaliste célèbre, un musicographe médiocre, mais influent (1).

Ses compositions religieuses, sa direction aux Saints Innocents n'étaient pas moins appréciées des connaisseurs, et c'est avec les encouragements de Grétry, de Philidor et d'autres musiciens en renom, qu'il conçut l'année suivante une ambition quelque peu hardie. La place de Maître de chapelle de Notre-Dame était devenue vacante et fut mise au concours. Pour pouvoir prendre part à ce concours, il fallait, ou bien être ecclésiastique, ou bien avoir dépassé quarante ans. Le Sueur n'en avait que 26 et ne se sentait aucune vocation pour les Ordres sacrés. Mais il est des accommodements avec le ciel et avec ses ministres, mieux informés que personne de la stérilité de la lettre et de la nécessité de vivifier ou de modifier par l'esprit — *salva fide* — les plus beaux règlements. Peut-être n'y avait-il là qu'un usage sans sanction. En tout cas, l'archevêque, Mgr de Juigné, et les chanoines du Chapitre fermèrent les yeux sur la jeunesse de Le Sueur; il fut admis à concourir

en fit un obstacle à la diffusion de l'art. C'est ainsi que le père de Mozart n'ayant pas accepté les conditions du directeur du Concert spirituel ne put faire entendre à Paris son fils qui venait de remporter à la Cour de Versailles un succès triomphal.

(1) Il venait de publier sa « *Poétique de la musique* » avec cette épigraphe « *La sensibilité fait tout notre génie* ». Paris, 2 volumes in-octavo de l'imprimerie de Monsieur, 1785.

avec un grand nombre d'autres candidats et sortit de l'épreuve avec une victoire complète (1). Notre jeune artiste obtenait une situation enviée, la consécration de sa renommée et un bénéfice qui, étant donné son peu de ressources, n'était pas négligeable. Mais il y voyait autre chose qui lui tenait plus au cœur : la possibilité d'accomplir ses projets de rénovation de l'art musical religieux (2) : « Il y avait plus de dix ans, écrivait-il (3), qu'ayant conçu l'idée d'une musique une, imitative et particulière à chaque solennité, j'étais découragé, assommé, lorsque j'étais obligé de prendre la plume pour composer de la musique d'église telle que je l'avais faite précédemment. L'usage ou plutôt la routine impérieuse se hérissait sur le champ de ses défenses empesées et mystérieuses sans mystère au moment où je laissais échapper seulement une étincelle de ce projet. J'arrive dans la capitale, toujours tourmenté de mettre ce nouvel intérêt dans la musique d'église et ce désir s'échauffait, se raidissait sans cesse... Enfin, le moment arrive : je communique mon principe à un Chapitre aussi éclairé qu'illustre, sur le champ il rompt les barrières qu'on avait bien voulu jusque-là rendre insurmontables, m'encourage, me permet d'essayer mon principe (4), me soustrait enfin aux

(1) Le brevet authentique rédigé en latin et signé de cinq chanoines se trouve dans les papiers de Le Sueur, conservés à la bibliothèque de l'Opéra.

(2) Le Maitre de chapelle était non pas appointé, mais bénéficier et comme tel tenu de porter le costume d'abbé ou du moins le petit collet. C'est ce qui a fait parfois donner à Le Sueur le titre d'abbé, bien qu'il n'ait jamais été ni voulu être clerc.

(3) *Essai pour la messe de Noël.*

(4) Délibération du 3 Juillet 1786 : M. M après avoir délibéré,

vexations précédentes et par là me force à lui donner ici un témoignage public de ma vive reconnaissance. »

Que projetait donc le jeune Maître de chapelle? une véritable révolution dans la musique d'église, la substitution aux simples chants rituels de véritables oratorios, ou, comme il le dit lui-même, de drames sacrés pendant la célébration des offices solennels.

Comme moyens, l'emploi de la mesure et de l'harmonie modernes, l'alternance des chœurs et des soli, duos et trios, enfin l'éclat des timbres riches et variés d'un orchestre complet.

Une telle musique doit-elle trouver place dans les cérémonies liturgiques, dans quelle mesure, à quels moments? Ce sont là des questions d'organisation du culte dont la solution nous semble devoir être réservée à ses ministres (1).

Mais au point de vue purement esthétique, ce qui fait qu'une musique est religieuse, ce sont les sentiments qu'elle réussit à exprimer ou à faire naître chez l'auditeur et non telle ou telle forme plus ou moins convenue. Quelque admiration que méritent l'émotion collective et l'expression souvent impersonnelle des arts du moyen âge, on peut apprécier pourtant d'autres manifestations.

ont permis au dit Le Sueur d'ajouter à sa musique, le jour de la fête prochaine de l'Assomption, telle symphonie qu'il jugera convenable et toutefois sans qu'il puisse, pour raison de ce, demander aucune augmentation. — (Procès-verbaux des délibérations du Chapitre, *Archives nationales*).

(1) Elles sont résolues d'une façon aussi conforme à la saine esthétique qu'à la discipline religieuse par l'admirable « *motu proprio* » pontifical du 22 Novembre 1903.

Il faut avouer que le sens liturgique était quelque peu obnubilé à la fin du XVIII[e] siècle (1). Les bons chanoines d'alors qui consacraient avec entrain leurs soins et leur bourse à déshonorer nos majestueuses basiliques par l'adjonction de décors et de mobiliers, jolis, maniérés, et profanes, au goût de leur temps n'avaient pas de bonnes raisons pour se montrer d'un traditionnisme plus intransigeant sur le terrain de l'art musical. Le Sueur obtint donc du Chapitre l'autorisation de réaliser ses projets et les subsides nécessaires pour ses coûteuses innovations.

Ce qu'il voulait faire, ce qu'il a réalisé, il l'explique dans un livre ou plutôt une série de brochures publiées en 1787 sous le titre de « Exposé d'une musique une, imitative et particulière à chaque solennité ». Le style de cet exposé est inégal et trop souvent empreint de rhétorique déclamatoire (2), la méthode n'est pas rigoureuse, mais les idées abondent, justes, claires, originales, voire même révolutionnaires, comme l'a dit un écrivain de notre temps. Nous allons dégager les plus intéressantes.

Avant tout, la musique, comme les autres arts, doit être *imitative*. Nous citons :

« La musique peut imiter tous les tons, toutes les inflexions de la nature. Tous les sentiments sont de son ressort et le cœur humain est un livre vivant où le compositeur doit sans cesse étudier. Tout mouvement de l'âme, dit Cicéron, a un son qui lui est propre. « *Omnis motus animi suum quemdam a natura*

(1) GASTOUÉ, *l'Art Grégorien*, p. 102, Alcan.

(2) On y rencontre vraiment trop de prosopopées, d'apostrophes à la nature, aux âmes sensibles, au cœur humain !

habet sonum »... Mais, dira-t-on, il y a des traits en musique dont on ne peut deviner l'intention juste et qu'on ne saurait expliquer. C'est une vérité. Mais n'est-ce pas assez que le cœur en sente parfaitement l'impression ? Est-il d'une nécessité absolue que l'on puisse soumettre à une exacte analyse tel ou tel sentiment ? Notre âme indépendamment du raisonnement exprimé verbalement a son raisonnement tacite et particulier. Quand une fois elle a senti, elle a déjà plus que l'intelligence de la chose (1). Si donc la musique dans certains cas ne signifie rien, ce n'est pas la faute du compositeur.

« La musique ne se borne pas à peindre le « sentiment. Elle imite aussi les sons qui n'ont rien « de commun avec lui. Elle peint le fracas d'une « tempête, le murmure d'un clair ruisseau, etc. ». — Dans l'un et l'autre cas, la musique trouve toujours son modèle dans la nature. Mais elle n'imite pas positivement son objet, elle ne fait que réveiller en nous les sensations que nous fait éprouver cet objet (2). Par exemple, si le compositeur a voulu peindre le lever du soleil, celui qui l'entendra ne dira pas sur le champ comme on dirait d'un tableau : « Voilà le lever du soleil ». Il dira : « Je sens en entendant cette musique un calme, une fraîcheur, une sérénité sem-

(1) « Intellectualiser finement la sensibilité et mettre dans « l'intelligence une émotion diffuse, de façon à produire comme « une délicate émanation de l'une et de l'autre : tel m'apparaît le « privilège de la musique ». COMBARIEU, *la Musique*, p. 8. Flammarion, Paris.

(2) « Les sensations sonores (sortes d'images réalisées) n'ont de « valeur imitative que par les associations d'idées qu'elles « éveillent ». COMBARIEU, *la Musique*, p. 61.

blable à celle que j'ai rencontrée en voyant le matin d'un beau jour. C'est donc l'aurore que le musicien a voulu peindre. Au lieu de me faire voir l'objet, ce qui lui était impossible, il réveille dans mon âme la sensation que l'on éprouve en voyant cet objet » (1).

On ne peut mieux dire. Ces idées, sans doute, ne vous paraîtront pas nouvelles. Elles l'étaient en France en 1767.

Assurément on y avait fait beaucoup de musique imitative, mais on ne visait qu'une imitation objective, une reproduction matérielle (coucou de Daquin — Forgeron harmonieux, de Haendel), les théories de Matheson, en Allemagne, la « Tonmalerei » (peinture musicale) de Télemann, même les Sonates bibliques de Kuhnau ne vont pas beaucoup plus loin. N'est-il pas très remarquable de voir, vingt ans avant la symphonie pastorale, Le Sueur affirmer et définir si bien la puissance descriptive de la musique ?

(1) Qu'il me soit permis de conter ici un souvenir personnel : Le romancier J. Verne, qui se piquait de musique et ne détestait pas le paradoxe, aimait à soutenir qu'il fallait s'en tenir à la célèbre — et fausse — définition de J.-J. Rousseau : « La musique est l'art de combiner les sons d'une façon agréable à l'oreille » et ne demander rien de plus à notre art, tout matériel, disait-il, et absolument dénué de toute puissance d'expression. J'avais rompu plus d'une lance avec lui quand, un jour, parlant d'une représentation de *Guillaume Tell* qui ne l'avait pas satisfait, il ajouta : « Et ce flûtiste ! dans le motif pastoral de l'ouverture, — vous savez bien, à la rentrée — (et il fredonnait le motif) — ce flûtiste qui fait un *la* au lieu d'un *si!* Mais toute la Suisse est dans ce *si !* » Sans rien répondre je le regardai bien dans les yeux, il comprit, je souriais, il se mit à rire et je l'imitai de bon cœur, mais de ce jour-là, plus jamais il ne railla mes enthousiasmes Wagnériens ou autres.

Pour l'expression des sentiments, il suit nettement la tradition Gluckiste, mais avec quelque chose de plus. Théoriquement Gluck semble réduire la musique au rôle d'accompagnatrice et de très humble suivante de la poësie. « Je songeai, écrivait-il, à réduire la musique à sa véritable fonction qui est de seconder la poësie dans l'expression des sentiments et des situations de la fable, sans interrompre l'action ou la refroidir par des ornements inutiles et superflus, et je crois que la musique devait être à la poësie comme à un dessin correct et bien disposé, la vivacité des couleurs et le contraste ménagé des lumières et des ombres qui servent à accentuer les figures sans altérer les contours (1). »

Citons encore ce passage d'une conversation rapportée par Corancez (2) : « Il faut que vous sachiez « que la musique est un art très borné et qui l'est sur- « tout dans la partie que l'on appelle mélodie. On « chercherait en vain dans la combinaison des notes « qui composent le chant un caractère propre à « certaines passions, il n'en existe point. Le com- « positeur a la ressource de l'harmonie, mais sou- « vent elle-même est insuffisante ».

Nous verrons Le Sueur au contraire, et c'est l'un de ses grands mérites, accorder aux formes mélodiques une valeur expressive propre et un sens déterminé. Aussi voudrait il que la musique exprimât ce que ne peuvent dire les paroles, même de ce

(1) Préface d'Alceste écrite en italien sous forme d'épitre dédicatoire au grand duc de Toscane Léopold.

(2) *Journal de Paris,* Jeudi 21 Mai 1788.

qui reste subconscient pour le personnage chantant. Hâtons-nous d'ajouter que le génie instinctif de Gluck dépasse ses propres théories (1), tandis que Le Sueur n'a su que très imparfaitement réaliser les siennes.

Pour atteindre toute sa puissance d'expression Le Sueur n'hésite pas à dire que la musique d'église doit se servir des mêmes moyens que la musique dramatique. « En effet, la même palette sert au com-
« position dramatique et au compositeur d'église.
« C'est avec les mêmes moyens, avec le même pin-
« ceau que Raphaël peignit son magnifique tableau
« de l'Ecole d'Athènes et celui de la Transfiguration.
« Il ne s'est pas imposé la loi de n'employer que
« telles couleurs dans le premier, telles autres dans
« le second, il s'est seulement astreint à en dif-
« férencier le ton : c'est ce que doit faire le maître
« de chapelle. »

Ne restant plus dans une religiosité générale, la musique imitative sera particulière à chaque solennité, « c'est-à dire composée de manière que celle
« destinée à être exécutée à telle fête ne pourra être
« entendue dans telle autre sans pécher par les lois
« de la convenance ».

On obtiendra ce résultat d'abord par le ton général. La musique imitative sera « une » Chaque morceau, qui sera bâti sur « un motif différent, aura
« cependant un rapport direct avec l'idée première,

(1) Le Sueur lui-même s'en est rendu compte. Voir les très remarquables fragments inédits cités par M. A. Boschot. *La Jeunesse d'un romantique*, pp. 165, 167, 181. Paris, Plon et Nourrit.

« l'idée totale qui sera comme le type de tout l'ou-
« vrage. Ainsi le *Kyrie* de la Messe de Noël ne doit
« point être désolé, mais respirer la confiance des
« fidèles qui savent que ce jour leur apporte la
« rédemption. »

Pour arriver à l'imitation, à l'expression, nous verrons Le Sueur employer un procédé plus original et plus efficace. C'est le Motet chanté la veille de la fête qui va servir de base à tout l'édifice sonore. Pour ce Motet, le maître de chapelle choisira dans les textes sacrés des paroles qui retracent les détails de la fête que l'on doit célébrer. Sous ces paroles il écrira des mélodies originales d'un dessin bien net, où il aura recours aux plain-chants, ou airs sacrés de tradition bien connus du peuple et adaptés depuis longtemps à certains textes également connus. Dans les différentes parties de la messe et dans le *Magnificat* des vêpres, ces motifs bien caractéristiques, « entendus d'abord dans une situation, repa-
« raîtront dans une autre analogue, mais seulement
« dans le fond d'un nouveau morceau pour en être
« comme le soutien et en modifier le sens ».

Prenons l'Oratorio de Noël : dès le début nous trouvons cette note : « Dans cet Oratorio, l'auteur a
« souvent employé comme simple accompagnement
« dans le fond du tableau des Noëls antiques de l'église
« gallicane... Ces Noëls ne sont partout que des
« accessoires ou des dépendances des motifs du com-
« positeur, jamais ils ne sont les sujets, ils ne vien-
« nent que fixer davantage la situation. »

Mais bien plus significatif encore est le plan pour la fête de Pâques. Le motet du samedi a dit l'histoire

de la Résurrection par des fragments de textes choisis et des mélodies appropriées. Ces mélodies vont reparaître avec de nouveaux moyens dans le prélude — prélude symphonique, c'est une véritable ouverture — de la messe du Dimanche. Mais le motif principal est naturellement celui qui s'adapte aux paroles : « *Surrexit sicut dixit* » (1). Ce motif va faire le prélude de chaque partie du *Credo*, de sorte qu'à cette affirmation répétée par l'orchestre les fidèles semblent répondre : « Puisqu'il est ressuscité il n'est plus rien d'incroyable, donc je crois... » (2). Lorsqu'on arrive aux paroles : *Resurrexit tertia die*, « le même motif est repris tout entier, se superposant d'abord à la mélodie connue du « *Stabat mater* ». Ce dernier morceau qui se trouve « sur le second « plan, c'est-à-dire sur les cordes graves entendues « dans un *pianissimo*, s'évanouit bientôt et est en- « tièrement effacé par le *Resurrexit* qui se trouve « sur le premier plan, c'est-à-dire sur les cordes « aigües et entendues dans un *forte*. Ce dernier « continue à se développer au bruit des timbales et « des trompettes, et est destiné à faire oublier celui « qui a crayonné faiblement le tableau de la Passion. »

Qu'est-ce donc que ce retour des airs caractéristiques qui reparaissent soit « sourdement dans le fond d'un nouveau tableau soit largement développés avec de nouveaux moyens » ? Qu'est-ce que cette lutte de deux mélodies qui symbolise la victoire

(1) En tête du plan de la messe de Pâques, on lit en gros caractères : *but unique de la solennité : Resurrexit*.

(2) *Quod si Christus non resurrexit, vana est fides nostra.* Saint Paul, ad. Cor. I.

de la vie sur la mort? Ne serait ce pas tout simplement le système du leit-motiv (1) dont on a fait tant d'honneur à Wagner? Notre Le Sueur l'avait, on le voit, conçu et pratiqué soixante ans avant le maître allemand (2).

Comme Wagner encore il avait rêvé d'être à la fois musicien et poëte « Oh! s'écrie-t-il, s'il était « permis au musicien de composer ses paroles! Dieu, « que ne pourrait-on pas faire! quel vaste champ! « quelle carrière où ne serait encore entré aucun « athlète! Enfin quels effets surprenants au-dessus « de l'humaine imagination! »

On ne voit pas bien d'ailleurs ce qui l'empêcha de le tenter. Mais s'il n'a pas écrit de poëmes, ses idées l'ont conduit tout naturellement à la musique à programme (3). « Il est nécessaire, pour suivre les « plans raisonnés d'une composition musicale *une*, « *imitative*, de connaître les intentions dramatiques « du musicien. Il est forcé de les publier pour « l'intelligence de son œuvre. Si vous ne connaissez « pas d'abord l'idée d'un peintre vous avez le temps « de raisonner et de chercher puisque son tableau « est immobile et fixement arrêté sous vos yeux. Il

(1) Il faut remarquer que l'air unique d'où sortira toute une messe de Palestrina, le sujet d'une fugue de Bach, n'ont rien de commun (sauf la répétition) avec le motif caractéristique de Le Sueur, l'idée fixe de Berlioz ou le motif conducteur de Wagner qui sont l'expression nette d'une idée imposée à l'auditeur; les premiers n'étaient que de simples matériaux sonores, en général, sans signification précise.

(2) Mais hélas! sans le génie de Wagner — tout est là!

(3) Il semble même n'en avoir pas connu ou du moins apprécié d'autre et être resté étranger à ce que nous appelons aujourd'hui musique pure, quatuor, symphonie, musique de chambre.

« n'en est pas de même de la musique. Pendant que « l'auditeur cherche la situation et à comparer les « intentions, les motifs du chant et de la symphonie, « le passage est déjà fait ; ce tableau musical a fui « pendant l'exécution et ne vous a pas laissé le « temps de chercher ce qu'il représente. »

De fait chaque fois qu'il faisait entendre un oratorio, il avait soin de publier et de distribuer une brochure explicative et ce n'était pas une précaution inutile, car ses ouvrages fourmillent d'intentions et d'allusions plus ou moins étrangères à la musique.

Combien originales et fécondes aussi les vues de Le Sueur sur la musique antique. Assurément il abuse des hypothèses et tombe dans l'exagération à l'exemple de Rousseau dont il invoque la douteuse autorité (1), mais il y a aussi la part du positif et du sérieux. Après une dissertation sur les tétracordes, sur les modes grecs et leur rapport aux tons de l'Eglise, il préconise l'emploi de ces derniers dans la musique moderne et cette idée est si juste que nous la verrons reprise et mise en œuvre cent ans plus tard par des musiciens de premier ordre (2). De même pour les rhytmes, mais avec plus de vague. Il consacre un long chapitre à expliquer « comment « la musique pourrait acquérir un nouveau moyen

(1) « Cette musique merveilleuse de laquelle, quoi qu'on en dise la nôtre n'approchera jamais quant à ses effets ». J.-J. Rousseau. *Dissertation sur la musique moderne.* — Qu'en savait-il ?

(2) Le renouveau des tonalités antiques, sous l'impulsion de Niedermeyer et de d'Ortigue, il y a un demi-siècle, a fait école... Combien ne sera-t-on pas frappé de voir non seulement les tonalités, mais les rhytmes eux-mêmes et les formes de cet art antique, revêtir les œuvres d'un Vincent d'Indy ou d'un Debussy ? (Gastoué, *l'art Grégorien*, p. 198).

« d'imitation en empruntant dans le corps de ses « mesures les divers rhytmes des grecs ». — Lesquels ? — ceux de leur prosodie sans doute puisque ce sont les seuls que nous connaissions bien (1). Nous ne sommes pas certains que les rhytmes musicaux aient été les mêmes.

Notre auteur l'admet, et même l'affirme, mais il va plus loin. Il avoue lui-même que les « historiens sont « d'une obscurité impénétrable par rapport aux « inflexions, à l'harmonie (2), à la mélodie des « Grecs et ne nous apprennent pour ainsi dire rien « là-dessus », et pourtant la reconstitution de la musique antique sera la marotte de toute sa vie. A une époque où volontiers on échaffaudait des systèmes sur la base fragile d'affirmations sans preuves et d'hypothèses sans vérification, il n'est pas étonnant que ses inlassables recherches l'aient conduit à prendre pour vérités historiques de pures conceptions de son cerveau. Aujourd'hui encore, après un siècle d'études grecques et de découvertes, nous sommes encore bien mal renseignés sur ces ques-

(1) A rapprocher des curieuses tentatives du poëte Baïf au XVIe siècle.

Vers français scandés à l'antique, comme celui-ci :

v v v — v v v — v v v — v — —
« La belle aronde, messagère de la gaie saison »

avec réalisations musicales conformant leurs valeurs de durée à cette prosodie bizarre. Cf. Vincent d'Indy, *Cours de composition musicale*, t. I, p. 203.

(2) Pour l'harmonie, il paraît certain que les anciens ne la connaissaient pas puisque jamais aucun d'eux n'emploie le mot ἁρμονια avec le sens que nous donnons aujourd'hui à ce mot. Citons cette définition d'Aristote (Politica, VIII, 7). « Την μουσικην οφωμεν δια μελοποιιας και ρυθμων ουσαν ». « La musique consiste en mélodie et en rhytmes » — donc pas de troisième élément, pas d'harmonie.

tions (1), mais les musiciens très distingués qui en font le sujet de leurs études y apportent beaucoup plus de circonspection (2). Quoi qu'il en soit, Le Sueur, dans cette voie n'a perdu sa peine, nous le verrons, ni pour lui ni pour les autres.

Nous ne pouvons nous arrêter aux innombrables considérations, dissertations et préceptes qui font de cet ouvrage un véritable traité de composition. C'est bien ce que voulait l'auteur et ce qu'il résume dans le titre fort long, à la mode du temps de la quatrième brochure :

« Exposé d'une musique une, imitative et parti-
« culière à chaque solennité où l'auteur donne à
« ceux de ses élèves qui se destinent à composer
« la musique de nos temples, les préceptes qu'il
« leur a cru nécessaires pour mettre le plus de
« *Poësie*, de *Peinture* et d'*Expression* possible dans
« leurs ouvrages. Il y donne aussi le plan d'une
« musique propre à la fête de l'Assomption. »

Joignant l'exemple au précepte, Le Sueur donne en effet le plan ou l'analyse détaillée des quatre messes qu'il composa pour Noël, Pâques et l'Assomption.

Nous n'avons malheureusement pas ces quatre

(1) « On se trouve à l'égard de la musique antique, dit M. Vincent « d'Indy, dans une situation comparable à celle d'un individu du « trentième siècle qui n'aurait à sa disposition pour reconstituer « l'état actuel de notre art que des extraits de revues contempo- « raines ou quelque traité d'harmonie ». — *Cours de composition*, t. I, p. 66.

(2) Un savant professeur Italien démontre mathématiquement que plusieurs degrés de la gamme Pythagoricienne, sans offenser mélodiquement l'oreille, sont tout à fait impropres aux combinaisons harmoniques. — O. Chilesotti, *l'Evoluzione nella musica*, pp. 93 et 98, fratelli Bocca, Torino, 1911.

messes; elles n'ont pas été gravées et le matériel manuscrit a disparu, mais nous pouvons assez bien nous rendre compte de ce qu'elles étaient : Le Sueur n'a eu qu'une seule manière ; aux idées esthétiques comme aux procédés techniques qu'il avait adoptés, il resta imperturbablement fidèle toute sa vie. C'est ainsi que les deux messes solennelles et l'oratorio de Noël publiés quarante ans plus tard suivent en tout les principes exposés dans l'Essai, les messes en rappellent les plans, l'oratorio leur est presque entièrement conforme. On a même pensé (1), non sans vraisemblance, qu'il n'est autre que la messe de Noël écrite pour Notre-Dame. Ces œuvres ont trouvé récemment en M. Servières un critique digne de leur importance et de leur valeur (2). Pour nous, nous devons hélas ! nous borner à traduire les impressions d'un profane à leur lecture et à leur audition (3).

La première qu'on ressent est un peu de surprise. L'essai vous a préparé à des complications très grandes : on se trouve devant une musique d'une extrême simplicité : presque pas de contrepoint (4); une harmonie plutôt pauvre ; jamais un accord dissonant, peu de modulations et seulement aux tons voisins. Rien que des chants superposés sur une série d'accords parfaits. L'orchestration avec ses

(1) O. Fouque, *les Révolutionnaires de la musique*, pp. 23, 49 et suivantes. Paris, Didier.

(2) *Guide musical*, 1907.

(3) Depuis quinze ans, un dévoué et distingué Maître de chapelle, M. Dumont d'Abbeville, a réussi à donner avec les seules ressources locales de bonnes exécutions des principales œuvres de Le Sueur.

(4) Sauf deux fugues dans l'oratorio de Noël et un « contrepoint avec métapenthe » dans la messe de l'Assomption.

timides audaces et ses raffinements naïfs paraîtrait bien terne aujourd'hui; elle était pourtant, et de beaucoup plus ample, plus variée et plus libre que celle des prédécesseurs, y compris Gluck. A signaler comme nouveaux : le rôle important réservé et les épisodes pittoresques confiés aux instruments à vent, cors et trombones (ou trombons, comme on disait alors). Les rythmes sont variés et bien choisis. Les voix, sans complications inutiles, sont habilement disposées. Sans apprêt, mais d'un dessin net et d'un tour original, la mélodie est franche, naturelle, claire, expressive. Tels sont les éléments avec lesquels Le Sueur a réussi à réaliser non toutes les minuties de son programme (1), et c'est tant mieux ! mais le meilleur de ses conceptions esthétiques.

Grâce surtout, à sa conviction, à son absolue sincérité, il a fait une musique d'un sentiment vrai, d'un constant intérêt, souvent d'un charme prenant, parfois d'une étonnante grandeur, une musique vraiment religieuse et vraiment belle qui mériterait mieux que l'estime, même encore de nos jours.

Concevoir, composer, écrire quatre grandes partitions dans l'espace d'une année demandait certes un

(1) Ce n'est heureusement qu'en indications et commentaires que s'est épanchée sa manie d'érudition. On éprouve quelque surprise à trouver enchevêtrées entre les parties de violon et d'alto des notes d'une érudition audacieuse comme celle-ci : « Il faut ici « le grand style et les sons prolongés dont se servait la primitive « Eglise. Le nom de *Threni antiqui* était donné par les Hébreux (!) « les Chaldéens et les premiers chrétiens aux complaintes pathé- « tiques de ce genre ; les Egyptiens les appelaient *Manneros* ; les « Grecs, comme d'autres peuples anciens, les nommaient souvent « Ialènes ». — Deuxième messe solennelle, *Kyrie*, p. 3. — Un peu plus loin on lit : « *Esequite nello stilo del gran gusto dei antiqui* » !

labeur opiniâtre, ce n'était pourtant qu'une partie et la plus attrayante de la tâche qu'il avait assumée. A lui seul incombait de diriger et d'organiser l'exécution. Organiser ! solliciter les concours et déjouer les oppositions, se heurter aux intérêts, se meurtrir aux amours-propres, puis prendre soin de ces mille détails matériels que le public ne soupçonne même pas et qui prennent tant de temps et de peine à qui veut préparer la moindre audition. Cela devait fatiguer tout particulièrement Le Sueur qui ne brilla jamais par le sens pratique et la méthode dans les choses de la vie journalière. C'est au cours de cette même année qu'il fut un jour fort surpris de voir apporter chez lui un dîner de douze couverts qu'il avait pourtant commandé la veille et s'aperçut alors qu'il avait seulement oublié d'inviter les convives. Or les jours de grandes fêtes, il fallait pourvoir au dîner des musiciens venus parfois de quartiers éloignés et qui jouaient ou chantaient à la messe et aux vêpres. Ces jours-là les convives ne manquaient pas, mais c'était le repas qu'il ne fallait pas oublier ni même négliger. Ces musiciens (chanteurs et instrumentistes, ils étaient une centaine), il avait fallu d'abord les trouver, chose peu aisée dans le Paris d'alors où les talents n'abondaient pas comme aujourd'hui. Il fallait les réunir, les discipliner, leur faire comprendre et accepter ses intentions. Il trouva là, d'ailleurs, une première et très vive satisfaction. « C'est avec raison, écrivait-il, que je m'applaudis « encore tous les jours d'avoir trouvé dans les artistes, « depuis que je suis fixé dans cette capitale, non « seulement un empressement peu commun pour

« l'exécution de mes ouvrages, mais encore une « adresse, une intelligence et une énergie auxquelles « je dois tous les encouragements que le public « bénévole m'a donnés. » La conviction du maître était communicative, la nouveauté et la beauté de sa musique provoquaient chez les exécutants un enthousiasme d'heureux augure pour les appréciations du public.

Dès la première audition, 15 août 1786, le succès fut complet. Clercs ou laïcs, pieux fidèles ou simples curieux, musiciens experts ou amateurs naïfs, tous furent séduits, ravis et prodiguèrent a l'œuvre et à l'artiste les louanges les plus flatteuses : *Le Mercure de France* et *La Gazette*, à peu près les seuls journaux de l'époque, ne ménagèrent pas les éloges. Aux fêtes suivantes, l'engouement général grandit encore. Bien avant l'heure des offices les abords de la basilique s'encombraient d'une foule disparate que fendaient avec peine les chaises et les carrosses armoriés. Le Sueur et sa musique étaient en faveur à la Cour aussi bien qu'à la Ville. La reine Marie-Antoinette elle-même vint l'écouter, le fit appeler pour le féliciter et lui promit l'emploi de Directeur de la musique des Tuileries. L'archevêque, charmé de son talent mais aussi de l'élévation de son caractère et de ses sentiments, songeait à l'attacher à l'Eglise et l'engagea avec instance à entrer dans les ordres, lui prédisant, lui promettant une brillante carrière; proposition à laquelle Le Sueur, bien que très religieux, opposa d'ailleurs un refus respectueux mais franc et positif.

Ses anciens amis de Dijon, ses protecteurs à la

Cour l'assuraient plus que jamais de leur appui. Les compositeurs lui prédisaient un bel avenir au théâtre s'il voulait s'y consacrer. En un mot, le succès de l'artiste était complet. Il ne pouvait y manquer la consécration obligée de la critique et de l'envie. Il y avait des mécontents, quelques esprits rebelles aux innovations, des âmes pieuses peu édifiées de l'attitude de certains auditeurs. Mais on vit surtout naître un zèle religieux aussi subit que véhément chez les rivaux et les ennemis personnels de Le Sueur, chez les entrepreneurs du concert spirituel, jaloux de leur fameux monopole, enfin dans la tourbe de ceux que blesse tout succès remporté par autrui. Attaquer la musique elle-même n'était pas bien facile, on l'essaya pourtant sans grand succès. Mais nos bons apôtres jugèrent plus habile de se montrer fort scandalisés de voir, en dépit des censures ecclésiastiques, des artistes de l'Opéra (1) jouer ou chanter dans la Cathédrale pendant la célébration de nos redoutables mystères. Il n'y avait pas alors une presse aux mille feuilles prêtes à porter partout la bonne parole et les mauvaises paroles, la polémique courtoise ou l'invective grossière. C'est dans une série de brochures vendues quelques liards ou distribuées gratuitement que se répandit cette indignation si désintéressée. On fit bien cette réponse assez subtile que « les musiciens et acteurs de « l'Opéra ne sont pas excommuniés, ce sont seule-

(1) Le bon et pieux Le Sueur demandera plus tard éloquemment de quel droit on prétendrait refuser aux artistes de théâtre le droit de prier Dieu. — *Lettre à M. Mornard,* collection de M. Ecorcheville.

« ment les comédiens. Messieurs de l'Opéra sont de « l'Académie royale de musique qui est proprement « la musique du roi et leur titre ». L'argument contraire avait porté et l'on entendait une femme du peuple crier en sortant de Notre-Dame que si les *opérateurs* s'emparaient de l'église, les chrétiens n'y viendraient plus.

On n'en restait pas là. Pour discréditer cette musique que tout le monde pouvait entendre gratuitement, on appelait Notre-Dame « l'Opéra des Gueux ». Une brochure datée de l' « Ile des chats fourrés » poussait l'invective à la dernière violence; d'autres accusaient Le Sueur de n'être l'auteur ni de sa musique ni de ses « exposés », l'attaquaient jusque dans sa probité. Le Sueur ne se troublait pas beaucoup de tout ce bruit. Sur le terrain de la discussion purement esthétique, il compléta son premier « exposé d'une musique imitative » par les trois autres parus successivement, espérant imposer ses idées par la netteté de ses explications.

Quant au reste, voici ce qu'il écrivait :

« J'avertis ceux qui se sont amusés à faire imprimer « des diatribes sur mes ouvrages que je ne leur « répondrai pas : 1° parce qu'ils gardent l'anonyme; « 2° parce que le temps que je passerais à leur « répondre, j'aime mieux l'employer à des travaux « qui ont déjà paru agréables au public. Les idées « qui viennent heurter celles qui sont déjà reçues, « ne peuvent jamais prospérer tranquillement ; elles « amènent des combats, multiplient les contradic- « tions ; je n'ai pas assez de loisir pour me livrer à « ce genre d'escrime : c'est un exercice auquel je

« ne me sens ni aguerri par l'usage ni porté par « caractère. Les cris qui se font le plus entendre, et « les sophismes les plus hardiment prononcés, sont « aux yeux de la multitude souvent les meilleures « raisons. C'est finalement un métier qui, dégénérant « d'ordinaire en insultes, exige ou trop d'apathie « pour les souffrir ou trop de grossièreié pour les « repousser. »

Voilà certes de nobles paroles. Même pratiquement, Le Sueur avait raison de ne pas s'émouvoir des attaques, ce n'était pas là qu'était le danger. Sa carrière ne s'en poursuivait pas moins glorieuse, la cérémonie de l'Assomption (15 Août 1787) fut l'occasion d'un triomphe plus grand encore que tous les précédents.

Un mois après J.-F. Lesueur n'était plus maître de chapelle de Notre-Dame.

Que s'était-il passé ?

Certains de ses amis lui ont prêté le beau geste d'une démission fièrement donnée pour ne rien modifier à son programme : c'est inexact. Ses ennemis ont dit et écrit qu'il avait été chassé de la maîtrise pour fait d'indélicatesse : indigne et sotte calomnie. Il ne fut point chassé Il fut remercié par les chanoines avec des marques de regret et d'estime. Devant lui et devant eux s'était simplement dressé l'obstacle banal et infranchissable qui, à toute époque a obstrué tant de carrières et coupé chemin aux plus belles entreprises : les difficultés financières, le manque d'argent.

Les grandes exécutions coûtaient très cher, beaucoup trop cher pour les ressources du Chapitre

qu'elles avaient déjà endetté. Il était matériellement impossible de les continuer. Pour faire une réforme qui serait certainement mal accueillie du public et compromettrait la réputation d'un artiste qu'ils aimaient, les chanoines étaient fort perplexes, lorsque Le Sueur avec sa maladresse ordinaire leur écrivit d'Amiens, où il était venu prendre quelque repos, une lettre où l'on pouvait à la rigueur et sans qu'il y eût pensé trouver implicitement une offre de démission. Cette démission involontaire fut aussitôt acceptée.

L'histoire est assez curieuse pour qu'on y s'arrête un instant.

II. *Les opéras comiques.*
La musique des Fêtes de la Révolution.

A la fin d'Août 1787, après la fête de l'Assomption, Le Sueur, très fatigué des travaux de l'année, obtint du Chapitre un congé de quelques jours pour aller prendre en Picardie un repos bien mérité. Il vint d'abord à Amiens retrouver deux de ses condisciples de la maîtrise, l'abbé Senneville, alors curé d'Osangy près de Paris, un peu plus âgé que lui et l'abbé Tiron, un peu plus jeune, qui venait de terminer de brillantes études de maître ès-arts et de recevoir les ordres majeurs. Le Sueur avait confié à ses amis que sa situation pécuniaire était précaire et même obérée ; ils conçurent à eux trois, pour l'améliorer, un projet dont ils se promirent merveille ; celui de donner des concerts en Angleterre. Le curé d'Osangy, qui savait l'Italien, devait choisir dans *Métastase* des scènes propres à être mises en musique, l'abbé Tiron ferait

de même pour les odes d'Horace (1). A ces *disjecti membra poetæ* Le Sueur adapterait des morceaux judicieusement choisis dans ses messes et ses oratorios. On se demande ce que devenait la fameuse théorie de la musique une et particulière ; mais, dans leur enthousiasme, nos jeunes gens ne doutaient pas que cet art d'exportation ne plût fortement au public anglais et ne produisît de mirifiques recettes. « Perrette, dit spirituellement l'abbé Tiron, (2) n'était pas plus sûre de la vente de son lait ! » Avant tout il fallait obtenir l'autorisation du Chapitre avec un congé d'un mois ou deux. Tiron se chargea de rédiger la demande, puis Le Sueur et lui acceptèrent l'invitation du Comte du Mesniel, grand amateur de musique, et allèrent attendre à son château de Brailly-Cornehotte la réponse des chanoines.

Elle arriva bientôt, désolante, brisant, avec les frêles espérances de Londres, la situation qui semblait si fermement assise à Paris.

« Une malheureuse phrase de nos lettres avait « tout gâté, dit l'abbé Tiron — dont le témoignage « ne saurait être suspecté puisqu'il s'accuse — Le « Sueur disait aux chanoines qu'il n'avait d'autre « but que de se procurer de quoi faire honneur à « des engagements sacrés sans être à charge à son « Chapitre et qu'il était tellement sûr d'avance de

(1) Claude Goudimel a mis en musique quelques odes d'Horace, vers 1560.

(2) Abbé Tiron, La vérité sur Le Sueur ou lettre à M. Raoul Rochette au sujet de la notice qu'il a lue à l'Institut en Octobre 1839 sur le célèbre compositeur, par un de ses compagnons d'enfance, *France musicale*, 19 Avril 1840. — Voir aussi *les souvenirs d'un vieux Picard*.

« l'assentiment des chanoines au noble motif qui « l'animait, qu'il allait se mettre en route pour « Londres ». C'était aussi incorrect que peu prudent. Par une circonstance fâcheuse, mais non imprévue, les vacances et les vendanges faisaient alors de grands vides momentanés dans l'assemblée canoniale, il n'y restait guère que les ecclésiastiques les plus âgés, partant les moins curieux d'innovations et les plus désireux d'économies.

Ils prirent acte de cette sortie du royaume non autorisée, et la croyant déjà chose faite, ils considérèrent cette incartade comme une demission qu'ils acceptèrent. Tel est le récit de l'abbé Tiron, en voici la confirmation authentique, c'est la délibération du Chapitre du 5 Septembre 1787 : (1)

« Lecture faite d'une lettre écrite d'Amiens par « M. Le Sueur en date du trois de ce mois, par « laquelle il annonce à M. M. un voyage hors du « royaume qui doit le rendre absent pour longtemps « et qui est un abandon réel de sa place, M. M. ont « en conséquence déclaré la dite place vacante et « arrêté qu'il sera procédé incessamment au rem- « placement. »

En vain Le Sueur prouvant qu'il n'avait pas dépassé Abbeville et Brailly revint à Paris en toute hâte et se présenta au chœur de Notre-Dame : on lui signifia qu'étant démissionnaire, il n'avait plus de fonctions à y remplir... Ne se tenant pas pour battu, il sollicita une nouvelle délibération des chanoines, auxquels son ami M. Delarivière, ancien adminis-

(1) Procès-verbaux des délibérations du Chapitre de Notre-Dame, *Archives nationales,* Série LL.

trateur colonial, conseiller au parlement, présenta un éloquent mémoire en sa faveur. Vers la Saint-Martin, le Chapitre au complet cette fois délibérait, discutait de nouveau, mais les partisans des économies l'emportèrent — c'était forcé. La décision prise au mois d'Août fut maintenue : la grande musique était supprimée et Le Sueur remercié.

« Remercié » n'est pas seulement de l'euphémisme ordinaire, car il avait du moins obtenu le certificat que voici :

« M. Le Sueur a honoré la musique religieuse par « les talents extraordinaires qu'il a développés dans « l'église de Paris. Nous n'avons que des louanges à « lui adresser pour l'éducation excellente qu'il « donnait aux élèves enfants de chœur. Nous formons « tous des vœux pour que sa probité, ses bonnes « mœurs, sa conduite irréprochable lui conservent « dans le monde la considération qu'il mérite. » (1)

Cette attestation était bien nécessaire pour faire taire les calomnies répandues contre l'infortuné Maître de chapelle et que ses ennemis devaient encore essayer de faire revivre quinze ans plus tard. Par contre ses partisans nombreux éprouvaient à le voir révoquer une indignation dont Marie-Joseph Chénier s'est fait l'interprète. Nous ne pensons pas souvent à cet écrivain et nous sommes bien excusables. Pourtant, sans égaler son frère, ce fut tout de même un poëte, poëte à la mode de son temps. Comme spécimen et comme document on peut citer quelques vers de son Epître à Le Sueur :

(1) Original signé du doyen et de trois autres chanoines, papiers de Le Sueur, *Bibliothèque de l'Opéra.*

« Va, laisse autour de toi gronder quelques profanes,
D'un cagotisme étroit imbéciles organes.
Tu vaincras l'ignorance et tes rivaux jaloux.
L'aimable vérité sort enfin du nuage,
Un jour serein se lève et dissipe l'orage.
Ceux qui t'ont méconnu, contraints de s'éclairer,
Rougissent de leur faute et vont la réparer.

. . . .

Ces pompes, ces accords, ces chants harmonieux
Plaisent au Roi des rois, au Dieu des autres dieux.
Des immortels concerts c'est la mortelle image,
Des arts qu'il a créés il accepte l'hommage.
Offrande noble et sainte ! Encens digne du ciel !
Ce ciel a tressailli quand le roi d'Israël,
Offrant au Dieu jaloux un glorieux cantique,
Agitait devant lui sa lyre prophétique
Et, poussant dans les airs ses accents généreux,
Contre les Philistins conduisait les Hébreux,
Ou, lorsque dans les jours de jeûne et de prière,
Pâles, couverts de cendre, au fond du sanctuaire,
De l'antique Lévy les enfants éplorés
Comme eux faisaient gémir les instruments sacrés ».

Un hommage auquel Le Sueur put être plus sensible fut celui que lui rendirent tous ses collègues en refusant unanimement sa succession. Un concours fut annoncé : personne ne se présenta. Les Maîtres les plus réputés de Paris et de la province furent pressentis, puis sollicités, aucun n'accepta, sauf celui d'Angers, encore, devant la réprobation générale, se rétracta-t-il aussitôt. On confia à un étranger quelques fonctions diminuées, mais il n'y eut plus de Maître de chapelle en titre à Notre-Dame jusqu'à la Révolution.

Pour Le Sueur, après ces péripéties, il ne pouvait ni désirer, ni accepter un emploi du même genre

dans une autre église (1). D'ailleurs, ses préférences pour la musique dramatique, les conseils répétés de ses amis, le désir de gloire (2), le besoin d'argent, tout le poussait au théâtre.

Il devait naturellement y venir — ou plutôt y revenir — car c'est à l'époque de la maîtrise des Innocents que remonte sa première tentative en ce genre. Il allait souvent voir alors l'abbé Senneville, dont nous avons parlé tout à l'heure, à son presbytère d'Osangy. Il rencontrait là, entre autres lettrés, un écrivain assez médiocre, mais plein d'ardeur. Dercy — c'était son nom — était employé dans un bureau de ministère, lieu de tout temps propice à la rêverie et aux travaux de la littérature. Il y avait composé plusieurs poëmes d'opéras, dont un *Télémaque* ou *Le triomphe de la sagesse* qu'il destinait à Sacchini. Celui-ci ne le prit pas, mais conseilla à son jeune ami de s'en accommoder. Le Sueur écrivit assez rapidement la musique, laquelle, revue et présentée par Sacchini, fut reçue à l'Opéra. De la réception aux répétitions, à la mise, comme on disait alors, il y avait loin encore. Sur ces entrefaites, l'auteur nommé à Notre-Dame ne crut pas devoir faire comme cet autre,

« Qui dînait de l'église et soupait du théâtre ».

Il cessa de s'en occuper, résilia son traité, remboursa même quelques avances reçues. En 1788, il n'était

(1) Il espérait pourtant encore la chapelle des Tuileries. En marge du certificat que nous avons cité on voit écrite de sa main la mention suivante : « Le Sueur a donné double de cette attestation à M. le duc de Villequier, au mois d'Avril 1788, pour une survivance à la chapelle du roi qu'on lui promettait. »

(2) Suivant Berlioz (*Journal des Débats*, *1831*), cette ambition avait été fortement éveillée chez lui par la vue du vieux Gluck, triomphant et majestueux au milieu des acclamations.

plus — momentanément — question de *Télémaque*.

C'est à d'autres œuvres que pensait Le Sueur. Mais d'abord il fallait vivre. A ce redoutable problème du pain quotidien un membre du Chapitre se chargea de fournir une solution qui nous paraîtrait aujourd'hui manquer d'élégance mais qu'aucun écrivain ni artiste du XVIIIe siècle ne s'avisait de trouver humiliante. Erudit et bienfaisant, possesseur d'une très grande fortune, le chanoine Bochart de Champigny offrit tout simplement à Le Sueur le vivre et le couvert, et Le Sueur accepta avec la même simplicité. Il allait pouvoir travailler sans que le souci matériel troublât son application et son inspiration. Il trouvait là « tout à la fois les bienfaits d'une hospitalité gra« tuite et les soins de l'amitié la plus tendre » (1). Il y jouissait encore d'une chose qu'il rencontra souvent et rechercha toujours, le commerce des « honnêtes gens », au sens du XVIIIe siècle. Le chanoine aimait à recevoir des hommes polis et instruits dont la conversation sortait de la banalité. C'était d'abord son frère, le premier président au parlement de Paris, Bochard de Saron, astronome distingué, occupé alors à publier à ses frais les travaux de Laplace, magistrat intègre, qui devait un peu plus tard défendre avec énergie les prérogatives de sa compagnie et payer cette énergie de sa tête en 1793 ; le général Menou, caractère original, « doué d'esprit et de gaieté, conteur agréable et non dépourvu d'instruction » (2); M. de Choiseul, neveu du célèbre

(1) *Mémoire* pour Le Sueur, par DUCANCEL, p. 25.

(2) *Mémoires* du duc DE RAGUSE, qui ajoute « *fort menteur* ». On connaît la véracité et la bienveillance de Marmont !

ministre, des dignitaires du clergé, des écrivains, des savants. Dans ce milieu intellectuel, Le Sueur menait une vie fort à son goût, facile, mais très laborieuse, continuant ses études sur la musique antique, revoyant Télémaque et surtout composant *La Caverne* ou *Le Repentir*, dont le poëme lui avait encore été fourni par Dercy. Il travaillait beaucoup la nuit (il put toute sa vie se contenter de très peu de sommeil). Ces longues veilles inquiétaient pourtant le chanoine, soigneux paternellement de la santé de son protégé. N'ayant rien obtenu par ses remontrances amicales, il donna l'ordre à ses domestiques de ne laisser dans la chambre de Le Sueur que la chandelle suffisante pour une heure ou deux. Mais un matin d'hiver, sortant à 5 heures pour aller dire sa messe et traversant la cour de son hôtel, M. Bochard fut surpris et quelque peu troublé de voir la fenêtre de son hôte fortement illuminée. Il va frapper à la porte, sans réponse la pousse, voit dans l'âtre un véritable feu de joie et devant Le Sueur couché tout de son long sur le ventre. « Mon Dieu ! que faites-vous là. — Moi ! je fais la *Caverne,* » répond le musicien sans lever la tête. Privé de chandelle, il avait eu recours à sa provision de belles bûches flambantes et avait travaillé ainsi toute la nuit sans même s'en apercevoir. M. Bochard renonça sans doute à amender l'incorrigible, mais il lui continua ses bontés jusqu'à sa mort (1).

A ce moment *La Caverne* était terminée et reçue au théâtre Feydeau.

(1) Le Sueur se retira d'abord dans un petit appartement, rue Saint-Sauveur, puis rue de la Sourdière, faubourg Montmartre jusqu'en 1797. *(Mémoire* de Ducancel, p. 29).

Mais on arrivait à la fin de 1792, mauvais moment, pourrait-on croire, pour lancer une œuvre au théâtre. Au milieu des préoccupations, des craintes du moment, de la guerre étrangère et de la guerre civile, au lendemain des massacres de Septembre, qui peut penser au théâtre, aux distractions? On y pense, et beaucoup. Il y a là un petit côté mais bien curieux de l'histoire de la Révolution. Les événements les plus tragiques, loin de refroidir la gaieté fébrile et la frénésie de plaisir des Parisiens, semblent les exacerber plutôt. Jamais on n'a tant chanté, tant dansé. Un peu plus tard, en 1793, on dansera sans souci, jusqu'au pied de la guillotine. Ceci n'est pas une métaphore, écoutez le récit d'un musicien, pourtant enthousiaste des idées de la Révolution.

« Je revenais un soir, dit Grétry, d'un jardin situé aux Champs-Elysées, où l'on m'avait fait venir pour jouir d'une admirable floraison de lilas. J'approchais de la place de la Révolution, ci-devant Louis XV, lorsque mon oreille fut frappée par le son des instruments. J'avançai de quelques pas, c'étaient des violons, une flûte, un tambourin, et je distinguai les cris de joie des danseurs. Je réfléchissais sur le contraste des scènes de ce monde, lorsqu'un homme qui passait à côté de moi me fit remarquer la guillotine : Je lève les yeux et vois de loin son fatal couteau se baisser et se relever douze ou quinze fois de suite. . . . . Pour éviter de passer sur la place, je précipitai mes pas par la rue des Champs-Elysées, mais la fatale charrette où les membres de la beauté et de l'homme vertueux étaient mêlés et palpitants m'y atteignit et là j'entendis cet horrible persiflage :

« Paix, silence, citoyen ! Ils dorment », disait en riant le conducteur de cette voiture de carnage ».

Ces joyeux danseurs du Cours la Reine n'étaient pourtant pas sûrs de coucher chez eux le soir, personne ne l'était (1). La condition la plus humble (2), le civisme le plus affiché, n'étaient pas une meilleure sauvegarde que les grands services ou les grands talents contre la jalousie d'un voisin, la bévue d'un fonctionnaire (3), la facétie d'un ivrogne (4). On vit sous la menace, sous le couteau ; malgré cela ou peut-être à cause de cela on veut s'amuser. On s'amuse même beaucoup trop. Les restaurants de nuit, les maisons de jeu surtout prospèrent et se multiplient d'une façon incroyable, le jardin Egalité n'est plus le seul endroit, il y en a beaucoup d'autres dans Paris, qu'une honnête femme ne peut traverser

(1) TAINE, *Origines de la France contemporaine*, t. III, liv. IV.

(2) Sur les listes de guillotinés et détenus, les hommes et les femmes de condition inférieure sont en plus grand nombre que leurs compagnons de la classe supérieure et de la classe moyenne réunies ensemble. Sur 12.000 condamnés à mort, on relève 7.545 laboureurs, ouvriers de toutes sortes, domestiques, femmes et filles d'artisans (BERRYAT SAINT PRIX, *La Justice révol.*, p. 229).

(3) Cambon, depuis deux ans Ministre des Finances, ignore ou oublie que les receveurs des impôts directs sont des fonctionnaires à appointements fixes et non des concessionnaires à bail comme les fermiers généraux, et les envoie pêle-mêle avec ces derniers au tribunal révolutionnaire, c'est-à-dire à la mort. Un employé subalterne a toutes les peines du monde à faire reconnaître l'erreur et à la réparer. (*Mémoires* de GAUDIN, duc de Gaëte, t. I, p. 17).

(4) A la fin d'une orgie chez le célèbre restaurateur Méot, Dumas propose d'envoyer le patron au tribunal révolutionnaire « tout de suite avec sa calotte blanche et son tablier pour s'amuser ». Ses compagnons, moins ivres, ont quelque peine à l'en empêcher. (*Mémoires* de SENART, chez Beaudoin, 1824).

même en plein jour. « Comme si l'histoire qui fait « tenir des siècles dans ces journées, comme si la « politique avec toutes ses passions ne rassassiaient « pas cette ville d'imprévu, d'agitation, de joies, de « désespoirs, il semble que chacun veuille vivre « double dans ce Paris en mal d'émotions (1). »

Tout le monde va donc rechercher celles du théâtre. Comme depuis le décret de la Constituante (1789), il est absolument libre, il n'est guère de semaine qui ne voie monter une nouvelle entreprise, établir une nouvelle scène ; on n'en compte pas moins de 35 à Paris en 1792.

Le public s'y presse en foule, les cerveaux s'évertuent à produire un répertoire complet, toute une littérature très volumineuse (2), très intéressante comme document, et dont la valeur esthétique oscille du médiocre au pire. Aussi bien les auteurs ont bien moins souci de créer de la beauté que de satisfaire et d'exalter les passions de leur temps. Bien avant le décret de la Convention du 2 Août 1792 (3), le théâtre était patriote et révolutionnaire. On expur-

(1) Frères de Goncourt, *Histoire de la Société française pendant la Révolution.*

(2) On y peut ranger plus de mille pièces de tout genre suivant M. Welschinger, *le Théâtre de la Révolution*, Charavay, 1880.

(3) La Convention nationale décrète que sur les théâtres indiqués par le ministre de l'Intérieur seront représentées trois fois par semaine des pièces dramatiques propres à entretenir les principes d'égalité et de liberté. Il sera donné une fois par semaine une de ces représentations aux frais de la République.

Tout théâtre sur lequel seraient représentées des pièces tendant à dépraver l'esprit public et à réveiller la honteuse superstition de la royauté sera fermé et les directeurs seront arrêtés et punis selon la rigueur des lois.

geait Corneille et Molière de leur levain aristocrate et Gohier se vantait de « mettre Voltaire au pas ». Les pièces nouvelles sont remplies d'exhortations aux vertus civiques, de diatribes enflammées contre les tyrans et le fanatisme. Ces violences alternent le plus bizarrement du monde avec les manifestations de sensibilité, de cette sensibilité (1) très spéciale du XVIIIe siècle si finement définie et censurée par Diderot. Il est prudent d'être Jacobin, mais il reste à la mode d'être âme sensible, certains oublient la prudence, mais à la mode du moins tout le monde obéit.

Aussi, dans ce théâtre de la Révolution, pour quelques élans d'enthousiasme sincère, quelques traits de caractère bien observés, quelques accents du cœur, combien d'émotions factices, de larmes convenues, d'attendrissements niais. Les poëmes d'opéra eux-mêmes n'échappent pas à la politique (2) ; pour la sensibilité (3), elle y est à sa place, nous allons

(1) « La sensibilité, selon la seule acception qu'on ait donnée jusqu'à présent à ce terme, est, ce me semble, cette disposition, compagne de la faiblesse des organes, suite de la mobilité du diaphragme, de la vivacité de l'imagination et de la délicatesse des nerfs qui incline à compatir, à frissonner, à s'émouvoir, à craindre, à se troubler, à pleurer, à s'évanouir, à secourir, à fuir, à crier, à perdre la raison, à exagérer, à mépriser, à n'avoir aucune idée du vrai et du beau, à être injuste, à être fou. Multipliez les âmes sensibles et vous multipliez à même proportion les bonnes et les mauvaises actions en tout genre ». DIDEROT, *Paradoxe sur le comédien*. — Voir aussi sur ce sujet TAINE, *Histoire de la littérature anglaise*, t. IV, p. 234.

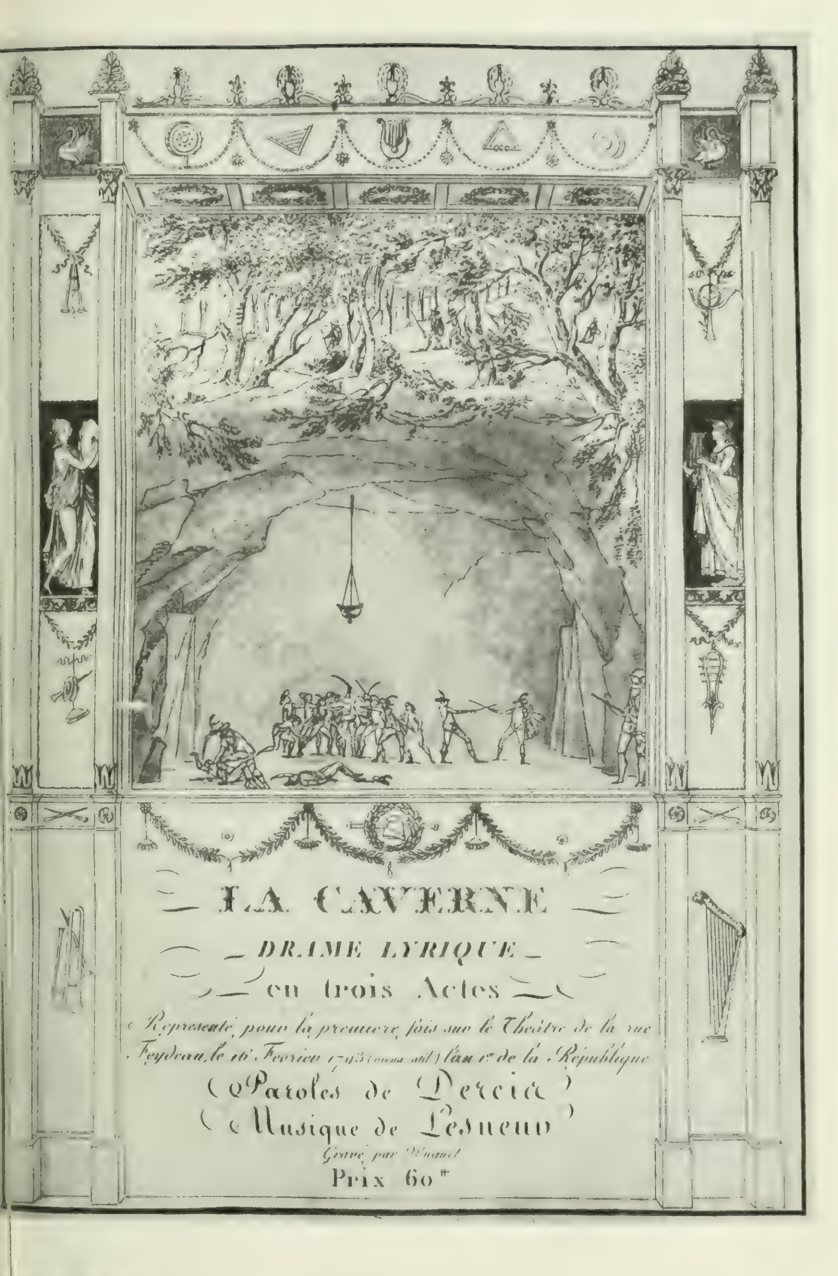
(2) WELSCHINGER, *op. cit.*

(3) Virginie : je sens de douces larmes s'échapper de mes yeux ! — Paul : puissent les tiens et les miens n'en verser jamais que de plaisir et de sensibilité ! — *Paul et Virginie*, acte II.

la voir s'épanouir dans les œuvres dont Le Sueur écrivit la musique et d'abord dans la *Caverne* ou *Le Repentir*.

C'est une histoire de brigands, le capitaine Rolando, leur chef, est un de ces sympathiques malfaiteurs qui eurent longtemps la vogue au théâtre et dont le premier, en date comme en importance, est le Karl Moor de Schiller. Comme celui-ci, le héros de Dercy est de souche nobiliaire et d'éducation soignée, doué des plus belles qualités et des plus généreux sentiments, un peu oblitérés par les écarts de sa jeunesse, puisque de chute en chute il en est arrivé à être le « capitaine » d'une troupe de gens très braves qui ne sont pas de braves gens, leur industrie consistant dans le vol à main armée et parties similaires. De l'une de leurs expéditions, ils ramènent en triomphe à la Caverne une belle et innocente jeune femme, pour qui Rolando conçoit aussitôt un amour aussi profond que respectueux, il la défend contre la brutalité de ses compagnons et lui propose vertueusement les justes noces. Mais il apprend d'abord qu'elle est mariée, ensuite qu'elle est sa propre sœur, troisièmement que ses crimes à lui ont causé le désespoir et la mort de son vieux père. Touché par le repentir, il décide d'abandonner et d'expier sa vie criminelle et tout finit par s'arranger au mieux, sauf toutefois pour les brigands qui sont tous exterminés par Rolando, redevenu don Juan, aidé de son beau-frère et d'une sorte de bon larron amené là par un hasard complaisant.

Cette intrigue compliquée et puérile ne se rachète pas par la beauté du style, mais elle est tout à fait



F[...]ispice de la partition.

dans le goût du temps et offre au musicien des situations dramatiques. Ainsi la division de la scène en deux compartiments superposés, en bas la caverne, au-dessus la forêt, n'est pas seulement un amusement pour l'œil du spectateur, il fournit à Le Sueur quelques-unes de ces complications qui lui sont chères. Au premier acte, l'héroïne, dans la caverne, coupe de ses interjections de terreur le chœur par lequel les brigands, dans la forêt, célèbrent leur dernier exploit. Au second acte, le mari déguisé en mendiant aveugle chante dans la forêt une sorte de complainte à laquelle répondent, dans la caverne, la voix de sa femme qui croit le reconnaître et à la cantonnade le chœur des brigands dont la défiance est éveillée. Si l'intention est complexe, les moyens employés restent d'ailleurs très simples, comme dans la musique religieuse du même auteur. C'est tout naturel puisque à son avis la musique d'Eglise et la musique de théâtre ont les mêmes principes et les mêmes procédés dont il faut seulement varier l'emploi. On le lui a reproché et l'on a été jusqu'à dire qu'il avait dépensé tout son pathétique à l'église et n'en avait pas gardé pour le théâtre. Cela est injuste. C'est bien la passion qui anime la musique de *la Caverne.*

Ce n'est plus comme chez Grétry une succession d'airs qui même dialogués ou chantés en chœur restent plutôt des ariettes ; nous avons devant nous une véritable action musicale dont toutes les parties sont ingénieusement combinées avec autant de souci de l'unité que de sincérité dans l'expression. Tout au plus pourrait-on reprocher au compositeur d'avoir

mis dans la musique de *la Caverne*, de *Paul et Virginie* et de *Télémaque* plus de grandeur que n'en comportaient les livrets, mais il y a mis surtout plus de vérité et de naturel qu'ils n'en contenaient.

Le théâtre Feydeau offrait à Le Sueur tous les éléments d'une bonne exécution, l'émulation, la concurrence avec celui de Favart avait eu pour résultat d'y réunir un ensemble de chanteurs pleins de talent et d'ardeur. La nouvelle partition eut l'heur de leur plaire tout d'abord, ils se mirent au travail avec entrain sous la direction du compositeur. Celui-ci cependant sur ce nouveau terrain se trouva un peu désorienté. A la première répétition, « Tou sais composer, mais tou né sais pas condouire » ! lui cria tout à coup Chérubini et lui lançant une bourrade amicale il s'empara du pupitre et du bâton. Le lendemain Le Sueur reprit sa place et retrouva son aplomb, tout alla bien. Les critiques et les conseils, naturellement ne manquèrent pas. Le Sueur les écoutait avec bonne humeur mais, sûr de lui, n'en tint pas grand compte et fit peu de corrections. Il est remarquable que le chœur du second acte « La foudre éclate » qu'on l'avait le plus engagé à supprimer fut le plus applaudi du grand public (1).

La première représentation de *la Caverne* eut lieu le 21 Février 1793. Ce fut un succès prodigieux qui se maintint pendant plus de cent représentations au même théâtre dans l'espace de 15 mois. Chérubini avait usé de son influence pour la faire jouer tout de suite à Rouen, puis tous les théâtres de province l'adop-

(1) Le Sueur, *Lettre à Guillard*, p. 6. Il en fut de même pour les chœurs de *Télémaque*.

tèrent et la conservèrent longtemps à leur répertoire. Elle fut reprise encore à Nantes en 1851. Pour Le Sueur, la joie de son triomphe ne fut pas de si longue durée, ce ne fut que l'ivresse d'un soir. Bien des années après il en faisait l'aveu candide à un jeune ami : (1) « J'avais tant ambitionné le succès, j'avais « tant redouté de ne pas l'obtenir que le lendemain « de ma victoire, n'ayant plus de sujet d'espoir ni de « motifs de crainte, il me sembla que tout me man- « quait à la fois ; je me sentis accablé d'une mélan- « colie insurmontable, preuve évidente de l'instabilité « de l'âme humaine et je n'eus de repos qu'après « avoir donné à l'avidité inquiète de la mienne un « nouvel aliment ».

Ce nouvel aliment c'était l'achèvement et la mise au théâtre de *Paul et Virginie*. L'auteur du poëme, Dubreuil, qui n'a pas laissé derrière lui une trace bien lumineuse, se permet de curieuses licences avec le célèbre roman de Bernardin de St-Pierre.

Dès le lever du rideau pour le premier acte, on est un peu étonné de voir des sauvages indiens couronnés de plumes, sur la côte de l'île de France à la fin du XVIII[e] siècle. Leur rôle va être considérable : ce sont eux qui retrouveront Paul et Virginie égarés dans la forêt et les rapporteront en triomphe à leurs parents, eux encore qui défendront Virginie contre un affreux capitaine armé d'une lettre de cachet et chargé de l'enlever pour l'emmener en France. Enfin, comme le dénouement du roman serait trop cruel aux âmes sensibles, Paul épousera Virginie et ce sera sous les auspices du chef des sauvages décidé-

(1) Notes de BERLIOZ, *Journal des Débats, 1852.*

ment voué par le librettiste à remplacer la ci-devant providence divine et ses ministres suspects.

Le compositeur a réservé à ces bons sauvages une autre tâche. Il leur confie l'exécution de très beaux chœurs dont le premier, un « hymne au soleil levant » est resté longtemps et justement célèbre. (1) Sa grandeur simple, sa majesté sereine, l'intensité du sentiment religieux en font une page vraiment admirable.

Pour la naïve idylle des deux enfants qui s'éveillent à l'amour, Le Sueur a su trouver des accents pleins de charme et de fraîcheur. Mais à l'apparition de l'opéra le plus gros succès fut pour la tempête, morceau symphonique de musique descriptive qui fit grande impression. L'orchestre parut puissant et grand. Aujourd'hui il nous paraîtrait indigent. Ce n'est pas seulement parce que nous sommes habitués à des harmonies plus riches, à des sonorités plus fournies, c'est surtout parce que Le Sueur, oubliant ses idées si justes sur l'imitation qui doit traduire des impressions, a tenté de reproduire matériellement les bruits de la nature, tentative puérile, erreur dans laquelle sont tombés d'autres musiciens et de plus grands comme Beethoven avec sa *Bataille de Vittoria*. Les coups de canon de celui-ci ne valent

(1) Avant la représentation de *Paul et Virginie* l'hymne au soleil était regardé comme ne convenant pas au genre de cet opéra. C'est fort beau, disait-on, mais voilà encore un chœur d'église qui ne convient point au théâtre. La première représentation arrive et l'hymne au soleil fait prendre *Paul et Virginie* (*Lettre à Guillard*, p. 35). Ce chœur a figuré souvent au programme des concerts du Conservatoire.

pas mieux que les coups de tonnerre de celui-là (1).

Paul et Virginie fut donné au théâtre Feydeau le 24 nivôse an II (13 Janvier 1794). Sans égaler celui de *la Caverne*, son succès fut encore considérable.

Deux ans après, le même théâtre donnait en floréal an IV (Mai 1796) *Télémaque dans l'île de Calypso* ou *Le triomphe de la sagesse,* tragédie lyrique en 3 actes. Le Sueur avait entièrement refondu le premier essai dont nous avons parlé plus haut et obéi à sa manie de musique antique. Pour bien comprendre son projet, le mieux est de lire l' « Avertissement » placé en tête de la partition.

« En s'attachant autant qu'on l'a pu dans cet opéra « à la sévère unité musicale, on s'est en même temps « efforcé d'appliquer aux passions, aux situations « théâtrales et aux mouvements pantomimes, les « diverses propriétés des modes, nômes, rythmes et « mélopées de la musique antique. Comme notre « poësie lyrique n'a plus les mesures rythmiques « des poësies antiques, bien qu'elle pût en avoir « d'approchants, c'est plus dans la partie de l'orchestre « que dans celle de la vocale qu'on peut espérer de « faire passer les différentes propriétés des nômes « grecs ».

Aussi nous allons avoir une ouverture sur le mode hypo-dorien et sur le nôme spondaïque, en observant la mélopée mésoïde; un récit en harmonie nue, en observant la loi du diverbium; un chœur sur le nôme dactylo-spondaïque, etc., etc.

(1) Beethoven, *Wellington's Sieg oder die Schlacht bei Vittoria,* morceau symphonique, op. 91. — 1814, Notice complète dans Lenz (Beethoven et ses trois styles, catalogue).

« Le Sueur, dit fort justement Berlioz, s'était posé un problème d'érudition musicale dont lui seul pouvait apprécier la difficulté. Aussi n'est-ce pas dans sa solution qu'il faut chercher la cause de l'accueil favorable que reçut *Télémaque*, mais seulement dans la valeur intrinsèque et toute moderne d'une foule de morceaux pleins d'énergie et d'une originalité frappante ». L'inspiration avait servi le musicien mieux que sa science. Le public ne se demanda pas en quel nôme était écrit l'air de l'Amour au premier acte, mais il le trouva plein de charme ; il ne s'aperçut sans doute point que Calypso, au troisième, demandait à « voir à ses pieds Eucharis expirante » sur le nôme iambico-dipyrrhique, mais il fut ému par ses accents de furieuse jalousie. Tout ce rôle capital de Calypso était chanté par la célèbre Madame Scio qui à sa voix sonore et bien conduite joignait une beauté sculpturale et une mimique impeccable. Le Sueur attachait à ce dernier point une grande importance. « Il doit y avoir, disait-il, accord parfait et simultané des traits mimiques et pittoresques de l'orchestre avec l'action de la scène, avec l'attitude et les mouvements de l'acteur chantant. » Il étendait cela aux choristes, des indications de la partition recommandent aux nymphes de *Télémaque* comme aux sauvages de *Paul et Virginie* de conformer sans affectation ni raideur leur marche et tous leurs mouvements au rythme de la musique. Pendant que *la Caverne* poursuivait le cours de ses succès au théâtre Feydeau, la direction de l'Opéra-Comique eut la mauvaise idée de demander à Méhul d'écrire une partition sur le même sujet; ce fut un

insuccès complet et Méhul en conçut une jalousie et une rancune trop naturelles bien qu'injustifiées contre Le Sueur. Mais la même année, 1794, le nom même de Le Sueur parut sur l'affiche du théâtre Favart pour la musique d'un opéra au titre alléchant, *Arabelle et Vascos ou les Jacobins de Goa*. Malgré des inégalités et surtout des marques d'inexpérience qui étonnèrent, la partition réussit auprès du public. Quand le succès fut bien établi, au bout de deux mois environ, Le Sueur écrivit au *Journal de Paris* pour informer par cette voie le public et les artistes que cette musique bien accueillie n'était pas de lui, mais de son élève et ami Marc. Pour la faire paraître sous son nom, il avait eu, disait-il, deux motifs : le premier, d'épargner à Marc les difficultés du début, le second, de donner aux artistes de Favart et au public un compositeur de plus et « de montrer à la République un talent qui pourra lui devenir cher ». Il ne s'était pas dissimulé qu'il s'exposait à un échec dont il eût gardé pour lui l'amertume et les fâcheuses conséquences. C'était courageux, ce pouvait être habile, ce n'était pas sans précédent ; (1) mais enfin le mensonge est toujours le mensonge et l'on ne peut louer Le Sueur sans réserves de ce trait de générosité.

Après son triple succès au théâtre Feydeau, Le Sueur ne restait pas inactif : il ambitionnait une scène plus grande et plus célèbre, celle de l'Opéra, alors « théâtre de la République et des Arts », et préparait pour elle des œuvres plus importantes. Il

(1) Gluck l'avait fait pour Salieri. Desnoirèsterres : *Gluck et Piccini*, p. 347. Didier.

ne devait les y voir représenter qu'après plusieurs années et d'assez pénibles péripéties.

Mais la Révolution ouvrait une autre carrière à l'activité des musiciens. Ses chefs jugeaient politique de donner satisfaction aux aspirations idéalistes (1) souvent imprécises, mais toujours vivaces chez les Français, ainsi qu'à leur goût inné des grands spectacles et des solennités. Ayant supprimé le culte catholique et les pompes royales, ils voulurent les remplacer par de très nombreuses fêtes civiques (2) où la musique joua le rôle principal. Leur grand ordonnateur, le peintre Louis David prétendait, à l'imitation de l'antiquité, y faire concourir tous les arts, sans en excepter même celui de la danse. Le 10 Thermidor, an II, devait avoir lieu une fête funèbre et triomphale en honneur des deux héroïques enfants Bara et Viala. « Dans le cortège, dit le plan de David, les chanteurs exprimeront nos regrets par des accents plaintifs, les danseurs par des pantomimes lugubres et militaires. . . . . arrivés à la place du Panthéon, après un chant triomphal, les danseuses, d'un pas joyeux répandront des fleurs sur les urnes et en feront disparaître les cyprès, les danseurs par leur attitude martiale célèbreront la gloire des deux héros. » La fête n'eut pas lieu ; ce jour-là il y eut pour le peuple de Paris un autre spectacle : il alla voir tomber les têtes de Robespierre et de ses amis. Il y eut encore beaucoup de fêtes patriotiques, mais personne ne pensa plus à y appeler les gracieuses ballerines de l'opéra.

(1) *Discours de Robespierre*, 18 Floréal, an II, et Décret dudit jour.

(2) *Discours de Danton,* 6 Floréal, an II

Les arts plastiques fournirent aux fêtes révolutionnaires un contingent considérable de faste théâtral : lacs factices et montagnes artificielles, temples, autels, colonnades, figures allégoriques, statues colossales, emblèmes et devises, oriflammes, bannières, urnes et flambeaux, draperies et panaches ; tout un ensemble impressionnant peut-être pour les contemporains (1) ; dans les gravures et dessins très nombreux qui nous en ont conservé le souvenir, le goût esthétique moderne a peine à saisir quelque beauté, de même que dans les nombreuses et interminables harangues qui allongeaient indéfiniment ces solennités. Il en va tout autrement de la musique représentée alors en France par des hommes de haute valeur comme Grétry, Méhul, Martini, Catel, Chérubini, Gossec et notre Le Sueur. Si les programmes obligés, la pression des circonstances leur imposèrent souvent des productions hâtives, mal venues, dignes de l'oubli où elles sont tombées, le patriotisme, qui est de tous les temps et qui était exalté dans celui qui nous occupe, leur inspira de nombreuses œuvres bien faites, intéressantes, parfois d'un grand souffle et d'un effet puissant, comme la *Marche lugubre* de Gossec et le *Chant du Départ* de Méhul. Je ne parle pas ici de *la Marseillaise*, accident merveilleux d'inspiration chez un homme qui n'était guère musicien, comme l'ont prouvé ses essais postérieurs. L'hymne

(1) Eux-mêmes s'en fatigueront vite. « Déjà les fêtes publiques plus sagement dirigées, moins chargées d'oripeaux civiques et de guenilles à prétention, échappent au despotisme des imaginations bizarrement stériles et du capricieux délire, etc. (M. J. Chénier, *Discours à la Convention,* 27 Vendémiaire, an III).

de Rouget de Lisle et celui de Méhul sont de sublimes mais simples mélodies qu'une belle voix suffit à rendre, comme des chœurs plus ou moins nombreux peuvent, les amplifiant, en augmenter l'effet. Mais les musiciens de la Révolution produisirent des œuvres plus complètes, ou plus complexes, pièces symphoniques, cantates, de véritables oratorios, de très nombreux groupements de voix et d'instruments. Ils en essayèrent même de gigantesques. A la fête du 20 Prairial an II, l'hymne à l'Etre suprême, de Gossec et Désorgues, devait être chanté par 2.500 choristes plus ou moins exercés et repris par tout le peuple, soit environ 100,000 voix réunies au Champ-de-Mars.

La veille au soir, les musiciens les plus renommés, les membres de l'Institut national se répandirent dans les sections pour enseigner à tous le chant nouveau et le faire répéter. C'est du haut d'une borne que Méhul fit son cours improvisé. Le Sueur s'était armé d'un violon dont il jouait fort mal, ainsi des autres. Quels qu'aient été le zèle et l'habileté de ces professeurs et la bonne volonté des élèves, le résultat dut être médiocre. « Au Champ de Mars, dit un écrivain convaincu, les voix comme les cœurs vibrèrent à l'unisson ! » On peut conserver quelque doute sur le synchronisme de ces vibrations. L'enthousiasme put être grand, bien qu'un peu trop préparé (1), mais l'ensemble et la justesse des sons durent rester bien imparfaits.

Le Sueur n'avait joué dans cette grande entreprise

(1) « Quant au plan de David, l'enthousiasme y était commandé et réglé dans les moindres détails avec une minutie hiératique. »

qu'un très modeste rôle de répétiteur, mais on fit par la suite assez souvent appel à ses talents de composition. Ce fut la première fois pour la fête du 30 Vendémiaire an III (21 oct. 1794). Il eut à mettre en musique une ode de La Harpe : *Le Chant des triomphes de la République.* Il devait conserver une forme simple et sans développement qui ne lui agréait guère, il chercha cependant, suivant son habitude, à sortir un peu de la raideur classique où se confinaient ses collègues Son chant, large, fier et expressif produisit un grand effet.

Plus libre pour l'hymne en l'honneur de l'agriculture, il s'y montre aussi plus franchement novateur. Il recherche visiblement l'accent du chant populaire, comme nous l'avons vu le faire pour ses messes, mais comme personne à peu près ne pensait à le faire de son temps. Or on sait combien les Palestriniens avaient puisé à cette source féconde et quel rajeunissement devait y trouver la musique de notre temps, française, allemande, russe surtout. Fidèle à son goût pour la musique imitative, Le Sueur trouve aussi pour cette œuvre des formules d'un sentiment sainement rustique.

Bien que d'assez grand caractère, l'hymne pour la fête de la vieillesse a moins d'originalité, moins de correction aussi.

Ces deux cantates, pour les fêtes de l'Agriculture

Aulard, *Le culte de la Raison et le culte de l'Etre suprême*, p. 304.

« Presque personne, le 20 Prairial, ne se sentit touché au cœur par l'inauguration de la religion déiste, et il ne semble pas qu'il ait coulé en France, ce jour là, beaucoup de larmes d'attendrissement ou de colère », p. 354.

et de la Vieillesse, n'ont pas été gravées, mais elles se trouvent en manuscrit dans la précieuse collection personnelle d'autographes de M. Ch. Malherbe, conservateur de la bibliothèque de l'Opéra.

Par contre, il ne reste rien du *Chant du 9 Thermidor*, ni du *Chant national pour l'anniversaire du 21 Janvier*, (1) à moins que, comme le pense M. Tiersot, ce dernier par une transformation bizarre soit devenu un chant d'église, un *Te Deum* (2).

Après le traité de Campo-Formio, qui souleva dans toute la France, et aussi en Autriche d'ailleurs (3), la joie la plus vive, on organisa une curieuse « Fête de la liberté » avec « Entrée triomphale des objets de science et d'art recueillis en Italie ». Le 10 thermidor an VI (29 Juillet 1798), les Parisiens virent avec admiration défiler un cortège assez hétérogène. Dix chars, d'abord, portaient les objets scientifiques et les bêtes curieuses, ensuite marchaient deux

(1) On a peine à s'expliquer qu'un homme doux et toujours religieux comme Lesueur ait prêté son concours à la célébration dans une église (St-Sulpice) de ces commémorations farouches. Remarquons seulement que de son temps le meurtre politique n'inspirait pas l'horreur que nous en ressentons aujourd'hui, et semblait chose naturelle à certains, même aux vaincus ; les Girondins, Camille Desmoulins, Danton et tant d'autres ont si peu défendu leur vie !

(2) M. J. Tiersot signale bien d'autres fragments des chants civiques de Le Sueur qui passeront plus ou moins transformés dans ses œuvres d'église postérieures. A rapprocher du Salutaris de Gossec, célèbre avant 89, qui devenu un « ci-devant Salutaris » puis avec des paroles françaises un hymne à la liberté, continuera encore le cours de ses succès en reprenant son premier état après la réouverture des églises catholiques.

(3) C'est pour célébrer cette paix que Haydn composa la mélodie célèbre qui est devenue l'hymne national autrichien.

chameaux et deux dromadaires (!?). Puis venaient six chars portant des manuscrits, des livres, des médailles ; enfin 29 chars ingénieusement disposés offraient aux regards des statues antiques, la « Transfiguration de Raphaël, des Titien, des Véronèse, etc., etc. ». Des vers de Voltaire, des citations de Tacite étaient écrits de tous côtés (1). Quand le cortège arriva au champ de Mars, les chœurs du Conservatoire, accompagnés par un orchestre symphonique, firent entendre d'abord un morceau de Philidor, puis une grande cantate de Le Sueur sur des vers de Lebrun, dont le refrain était celui-ci :

« France heureuse, quelle est ta gloire !
Tu vois les chefs d'œuvre des arts
Conquis des mains de la victoire
Embellir tes nobles remparts. »

Singulier emplacement pour des objets d'art ! le Louvre heureusement leur en réservait un mieux abrité (2).

La musique de Le Sueur était comme toujours d'un style large et de grande allure.

La même année, au 1er Vendémiaire, anniversaire de la proclamation de la République, eut lieu une cérémonie toute nouvelle et toute pacifique, la distribution des récompenses de la première Exposition des produits de l'industrie et des arts. On y proclama aussi les meilleurs ouvrages de l'esprit et Le Sueur fut mentionné comme le montre une lettre de François de Neufchateau, ministre de l'Intérieur et le promo-

(1) Tiersot, *Fêtes et chants de la Révolution française,* p. 209.

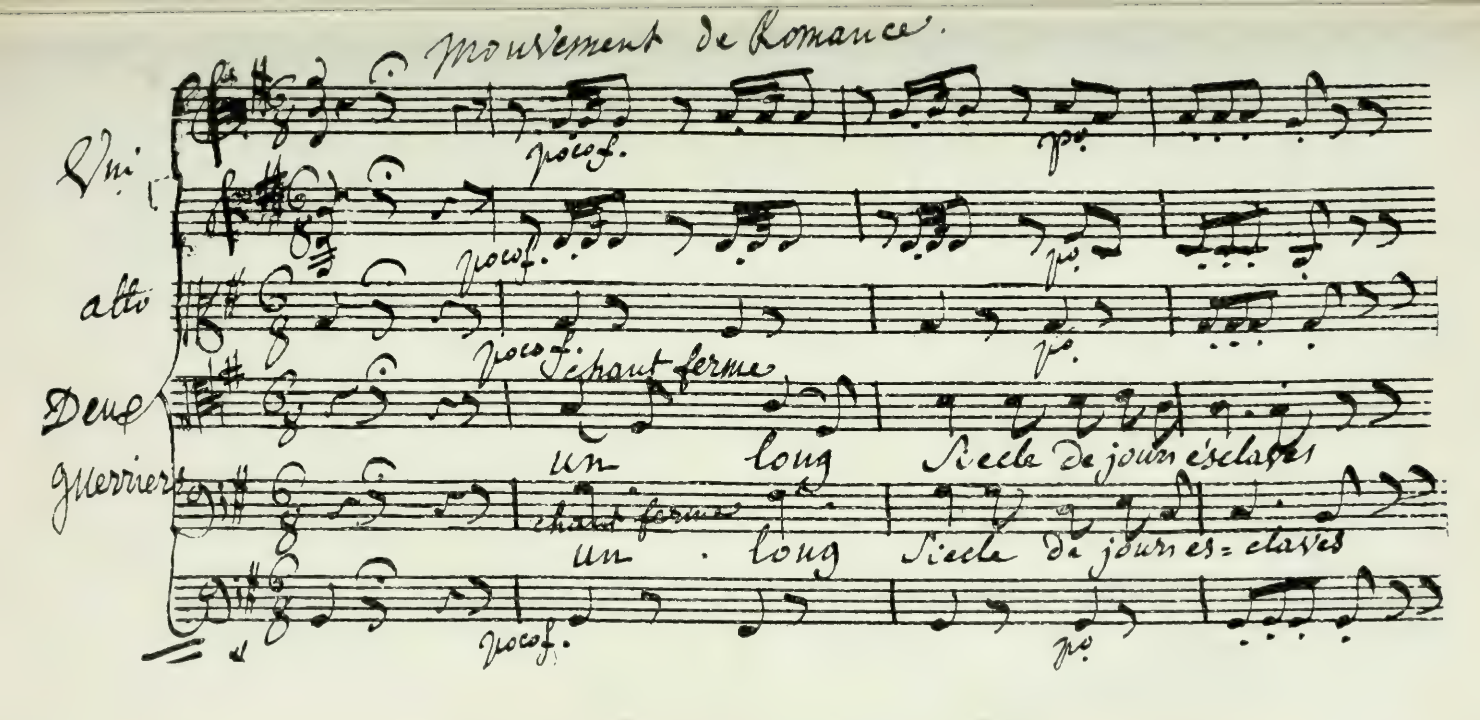
(2) C'est à ce moment que, la galerie du bord de l'eau devenant insuffisante, on utilisa la galerie d'Apollon.

teur de cette première exposition : « Citoyen, dans « une république qui doit une partie de sa gloire aux « sciences, à la littérature, aux beaux arts, les pro- « ductions du génie doivent être proclamées solen- « nellement afin que le nom des auteurs qui ont « illustré la nation soit transmis par la nation elle- « même à la postérité. Cette récompense, aussi douce « qu'honorable, vous l'avez obtenue, citoyen. Le « président du Directoire exécutif a déclaré publi- « quement le jour anniversaire de la fondation de la « République que vous vous êtes distingué dans « la carrière que vous poursuivez, et c'est avec une « véritable satisfaction que je vous adresse les « annales glorieuses dans lesquelles votre estimable « production est justement consignée, 26 Vendé- « miaire an VII » (1).

Déjà, en 1796, Le Sueur avait été cité au *Moniteur* parmi les poëtes et les musiciens qui ont contribué à l'ornement des fêtes nationales et auxquels la nation adresse un tribut de reconnaissance.

Il n'avait pourtant pas donné encore son œuvre capitale en ce genre. C'est seulement sous le Consulat, en 1800, que fut exécuté son grand oratorio sur les paroles d'Esménard : *Chant du premier Vendémiaire*. Cette œuvre fût-elle médiocre qu'elle emprunterait encore un grand intérêt aux circonstances au milieu desquelles elle se produisit et que nous allons essayer de retracer; mais intrinsèquement, musicalement, elle est d'une très haute valeur. Elle n'a pas été gravée et longtemps on l'a crue entiè-

(1) Papiers de Le Sueur, *Bibliothèque de l'Opéra*



Manuscrit d'un Chant Civique de la main de Le Sueur

offert par sa veuve en 1840 à la bibliothèque communale d'Amiens

Manuscrits, recueil 369, pièce n° 20

rement perdue (1). L'éminent bibliothécaire du Conservatoire, M. J. Tiersot, a eu la bonne fortune ou plutôt le talent et le mérite de retrouver le matériel qui servit le jour de la fête (2) ; il était resté parmi les paquets des parties séparées d'œuvres exécutées aux fêtes nationales, que garde la bibliothèque de cet établissement. M. Tiersot a fait de l'œuvre une analyse très complète (3) à laquelle nous emprunterons largement.

Au mois de Septembre 1800, la France victorieuse à Marengo et à Hochstaedt, pacifiée à l'intérieur, sentait renaître en elle la confiance, la fierté, la concorde, les hautes espérances. Des négociations étaient commencées avec le Saint Siège, on ne désespérait pas d'en entamer avec l'Angleterre. On avait conclu avec l'Autriche le 20 Juillet, à Paris, des préliminaires de paix que le 1er consul, à la vérité, n'avait pas encore ratifiés et les deux armées étaient restées en présence sur l'Inn, mais personne ne doutait du succès final. Aussi la nation comme le gouvernement se préparait à fêter l'anniversaire de la République avec un éclat particulier. Il y eut pour le peuple, courses de chevaux, bals publics, illuminations, jeux et attractions de toute espèce, mais

(1) O. Fouque, *les Révolutionnaires de la musique*, p. 99 (1885).

(2) J. Tiersot, *les Fêtes et les Chants de la Révolution française*, Hachette, 1908, appendice, p. 315.

« Ce matériel est volumineux et pourtant encore incomplet :
« certains morceaux ont disparu complètement, d'autres fragmen-
« tairement ; le matériel d'orchestre surtout a subi des pertes
« sensibles, par contre le matériel vocal est resté presque intact,
« et permet de reconstituer certains chœurs sans lacunes. »

(3) Dans *le Ménestrel* (2 Septembre 1894) et dans *les Fêtes et les Chants de la Révolution*, pp. 247 et ss.

point de grande audition musicale. Elle était réservée aux invités de la fête officielle qui devait avoir lieu à l'Eglise des Invalides, alors dénommée Temple de Mars et décorée pour la circonstance par l'architecte Chalgrin (1) avec un goût qui émerveilla la rédaction du *Moniteur*. Le programme de la cérémonie était simple, il comportait l'exécution du *Chant du Ier Vendémiaire*, paroles d'Esménard, musique de Le Sueur et un discours de Lucien Bonaparte, ministre de l'Intérieur. La fortune de la France y apporta un magnifique complément.

Avec les consuls, les généraux, les chefs des grandes administrations, devaient figurer les délégués spécialement désignés par chaque département (2), ainsi qu'un public nombreux et élégant. « L'éclat de la beauté, le soin de la parure, ne faisaient pas le moindre ornement de la fête, dit galamment le *Moniteur*. La plus grande animation régnait parmi les arrivants, on faisait circuler dans plusieurs groupes de citoyens le bruit de nouvelles satisfaisantes arrivées de l'armée : on parlait de paix, on était impatient de voir celui à qui l'on savait que l'Europe la devrait. Enfin le consul (3) prend place et, le silence rétabli, Le Sueur lève son bâton. »

Il avait organisé quatre chœurs mixtes et complets, deux avec leurs orchestres dans les deux bas côtés de la nef, un troisième dans la coupole avec des

(1) Né en 1739, élève de Servandoni, termina l'église St-Sulpice et commença l'arc de triomphe de l'Etoile, mort en 1811.

(2) Ceux de la Somme étaient les citoyens Prévôt, Dorval et Massey. (*Moniteur*, 2 Vendémiaire).

(3) Le consul *(sic)*, nulle part dans les comptes rendus de ces journées, *le Moniteur* ne dit 1er consul, ni ne mentionne les autres.

harpes, le dernier dans la tribune de l'orgue accompagné par cet instrument. Quelques semaines auparavant, pour le 14 Juillet, Méhul avait déjà utilisé trois groupes pour échafauder un monument sonore, mais Le Sueur visait plus haut, il trouvait dans ce dialogue de quatre chœurs un puissant moyen d'expression et de peinture musicale, chaque groupe représentant dans son esprit une idée distincte (1).

L'ensemble de l'oratorio (on ne voit pas d'autre nom à donner à cette œuvre), se compose de dix morceaux, la plupart très développés, sur lesquels il n'en est pas moins de huit où interviennent les chœurs.

Le début dut produire une impression irrésistible et profonde.

Les chœurs avaient à chanter cette strophe :

« Fille auguste de la Victoire
Rome antique, sors des tombeaux !
La France hérite de ta gloire
Les prodiges de ton histoire
Sont égalés par ses travaux. »

« Mais loin de donner à la musique de ces vers la « pompe et l'éclat légèrement banal, qui en semble être « l'expression naturelle, Le Sueur a adopté une inter- « prétation tout autre. » Après un prélude de quelques mesures où l'orchestre arpège un accord d'ut mineur, les chœurs des deux galeries du bas se font entendre *pianissimo* presque simultanément, chantant sourdement comme pour représenter un tumulte populaire peu à peu grandissant. Les murmures se rapprochent, les sons augmentent d'intensité —

(1) *Mercure de France*, 2 Vendémiaire, an IX.

quand soudain du haut du dôme descend un chant soutenu, d'une ligne ample, qui vient se poser sur les accords mystérieux des deux premiers chœurs. Les voix unies des femmes et des ténors l'exposent et le déroulent suivant un procédé cher à Le Sueur, qui ne craint pas d'en faire usage dans des morceaux de forme scolastique, où ce doublage des parties vocales en octaves doit produire d'heureuses sonorités. Les basses répondent, redisant le même chant sur un degré plus grave : enfin, après un court développement, le quatrième chœur entre à son tour, les voix, unies à l'orgue, entonnant le thème austère, toujours combiné au vague bruissement des voix populaires. La suite du morceau se déroule dans une forme toute classique, sans que l'intérêt s'en renouvelle par rien d'imprévu ; les deux dessins, l'un rapide, l'autre large et ample, continuent à se répondre des diverses parties de l'édifice, jusqu'à un dernier ensemble plus animé où les quatre chœurs s'unissent et chantent à la fois.

Les morceaux suivants, moins importants, nous ont été aussi moins complètement conservés.

Il y a d'abord un trio dont le premier chant rappelle presque note pour note la cavatine de l'Africaine *Fille des Rois*, puis un « rondeau guerrier », terminé par un chœur martial, un autre chœur où l'on maudit « l'avide Albion », un air rococo qui fait penser aux airs à danser de Gluck, mais surtout un épisode vraiment charmant que chantaient, à l'orgue, des voix isolées alternant avec le chœur pour dire une strophe en l'honneur de la paix, d'un sentiment

tout racinien, et le grand air de ténor invoquant la Divinité.

« Oh ! toi qui d'un regard fixes les destinées,
Grand Dieu ! les nations à tes pieds prosternées
Implorent tes bienfaits.
Trop de sang a coulé ; désarme la victoire
Et permets aux vainqueurs de couronner la gloire
Par les mains de la paix ! »

L'avant-dernier morceau, en chœur, est aussi une fort belle chose : une prière, lente, calme, harmonieuse, toujours conçue suivant cette architecture sobre et simple qui n'exclut pas la grandeur. Les voix disent d'abord « Dieu protège la France, protège ses héros » mais bientôt, voulant exprimer le sentiment qui était avec le sien propre celui de la généralité des Français, le compositeur fait chanter conserve *son* héros. « Et les voix se fondent en des « accords de plus en plus doux avec un accent con- « vaincu, vraiment intime, et s'achèvent, divisées à « l'infini, par un pianissimo indiqué par 4 P, un « murmure, une extase... On avait trouvé tout à « l'heure une phrase de Meyerbeer : à ce dernier « trait qui hésitera à reconnaître Berlioz ? »

Le finale est, conformément aux usages lyriques de la Révolution, un serment où tous les chœurs, orchestres et solistes sont naturellement utilisés. Malheureusement ce morceau est de toute l'œuvre le plus mal conservé. Par ce qui reste nous voyons qu'au début les parties sont très éparpillées et dialoguent en prononçant à tour de rôle leur formule à laquelle répond chaque fois l'ensemble de toutes les voix disant : « Nous le jurons ». Le

style musical semble se rapprocher des ordinaires finales d'oratorios dont celui de la Création reste le type consacré (1).

« L'exécution, dit le *Moniteur* (2) fut parfaite et « l'ensemble étonnant, malgré les incalculables diffi- « cultés de conduire quatre orchestres composés « d'un si grand nombre de musiciens, placés à de si « grandes distances. Si depuis longtemps on ne « savait à quel haut point de perfection le conser- « vatoire de musique a porté l'exécution, on aurait « pu être étonné de celle d'hier, mais il faudrait « répéter ce qui a été dit plusieurs fois (3) ».

Au milieu de l'émotion produite par cette grande audition, le ministre prend alors la parole et prononce un discours de circonstance dont certains passages ne manquent pas de grandeur (4) et qui fut couvert d'applaudissements. On éprouvait toutefois un peu de déception de n'avoir entendu aucune allusion aux espérances de paix lorsque le ministre se releva et

(1) M. Tiersot va jusqu'à évoquer, à propos du *Chant du 1er Vendémiaire* — sans l'égaler, ni le comparer, bien entendu — le souvenir de la Passion selon S. Mathieu, du grand Séb. Bach.

(2) 3 Vendémiaire.

(3) *Moniteur*.

(4) Citons au moins ce passage où se fait jour l'idée de continuité de la race qui nous est familière aujourd'hui. Etendant la main vers le monument où, la veille, on avait rapporté de St-Denis les restes de Turenne, le ministre s'écriait :

« Le voilà dans le temple de la victoire, sous les drapeaux conquis par les héritiers de sa renommée. Ne dirait-on pas que les deux siècles en ce moment se rencontrent et se donnent la main sur cette tombe auguste ? Ce qui fut grand autrefois, ce qui l'est aujourd'hui, les héros vivants, les morts illustres se rassemblent dans le même lieu pour célébrer le jour où la France changea ses lois sans interrompre le cours de ses grandes destinées ».

cette fois, non plus avec la rhétorique des mots, mais avec l'éloquence des faits, lut une simple note annonçant que « le gouvernement apprend à l'instant par « le télégraphe que Sa M. l'Empereur d'Autriche « s'est portée elle-même à son armée sur l'Inn, a « ordonné l'évacuation des trois places d'Ulm, « Ingolstadt et Philipsbourg et envoyé M. de Cobenzel « à Lunéville avec ses pleins pouvoirs pour l'achè- « vement du traité de paix ». De quels bruyants éclats ont alors retenti ces voûtes, de quels cris mille fois répétés de vive la République ! vive Bonaparte ! tous les cœurs étaient violemment émus, tous les yeux fixés sur le héros. Le Consul s'est retiré au milieu des acclamations, partout il a été accueilli de même (1).

Le moins enthousiaste assurément ne dut pas être Le Sueur ! Ame généreuse, ardent patriote, il voyait assurées, consacrées, cette gloire française qu'il avait chantée si grandiosement, cette paix qu'il venait d'implorer avec tout son génie et tout son cœur ; l'orgueil national venait relever, ennoblir la légitime joie du succès artistique.

Ce succès était considérable et l'impression profonde au dire du *Moniteur*, du *Mercure de France*, du *Journal de Paris*. Comme récompense officielle, le ministre ordonna que la partition serait gravée aux frais de l'Etat. Par malheur, il en chargea Sarrette, directeur du Conservatoire et celui-ci s'empressa non seulement de ne pas faire graver, mais de faire disparaître les manuscrits dans quelque recoin secret, de même qu'avant la cérémonie il avait pris soin

(1) *Moniteur*.

de ne pas faire imprimer, malgré sa promesse formelle, « le programme des intentions musicales du citoyen Le Sueur » que celui-ci, suivant son habitude avait rédigé pour être distribué aux auditeurs. C'est le moindre des mauvais tours joués à notre compositeur par son aimable collègue. Si nous en cherchons le motif, nous nous trouvons ramenés bien loin en arrière à des événements intéressants auxquels Le Sueur fut activement mêlé et qui ne sont autres que les origines, la fondation et les débuts du « Conservatoire de musique et de déclamation ».

III. — *Le Conservatoire. — La lettre à Guillard.*

Au lendemain de la prise de la Bastille, le corps des gardes françaises qui devant ses murs avait fraternisé avec les assaillants, se trouva virtuellement dissous. Les soldats furent, avec l'autorisation du roi (21 Juillet), incorporés dans les « milices bourgeoises », autrement dit la garde nationale. Qu'allaient devenir les 45 musiciens du corps ? Tous avaient quelque talent, quelque valeur artistique, mais fort peu d'aptitudes militaires, encore moins de ressources. Ils résolurent de rester groupés pour offrir leurs services à l'Etat, à la commune de Paris, à qui voudrait les utiliser et les rémunérer. Pour organiser leur société, la diriger, la faire connaître, la lancer, ils s'adressèrent à un jeune homme, simple commis d'administration au dépôt de leur corps. Né à Bordeaux en 1765, Bernard Sarrette n'était pas du tout musicien, mais il s'était signalé le 14 Juillet par son ardeur à recruter des combattants. . . . . à les armer aux Invalides, à les diriger vers la Bas-

tille. . . . . où, du reste, il eut la prudence de ne pas les accompagner. Toute sa vie, il rechercha les postes en réserve, les rôles à la cantonnade, les combinaisons anonymes et l'ingénieux procédé du singe amateur de marrons. Chez lui, nulle bonté, aucun scrupule, point de respect des autres ni de soi, mais un esprit délié, une habileté experte, une inlassable activité, le goût et le génie de l'intrigue. Tel est l'homme que nous verrons rendre de signalés services à l'art musical en France. N'est-ce pas une des tristesses de l'histoire que de constater souvent une disproportion étrange entre la valeur morale d'un homme et son utilité ?

Pour ses débuts, il réussit à se faire nommer capitaine à la paie de 2.800 livres dans la garde nationale soldée (1), et, ce qui était plus difficile, à faire vivre pendant deux ans par des expédients dont le souvenir ne nous a pas été conservé les musiciens qui s'étaient confiés à lui. « Il les a fait servir « partout où il a été nécessaire, les a soldés, habil« lés et entretenus d'instruments », disait un rapport du commandant général La Fayette. Sur ce rapport, le bureau de la Commune arrêta que « Sarrette serait « remboursé de ses dépenses et que des mesures « seraient prises pour le futur entretien de la « musique ». Elle devenait compagnie soldée. Mais en 1792, nouvel embarras. La réforme supprimait toute solde dans la garde nationale, celle des musiciens comme les autres. L'actif et habile Sarrette obtint alors du Conseil général de la commune la création d'une école gratuite de musique dont les

(1) Organisation de la garde nationale soldée, 1er sept. 1789.

professeurs seraient ses musiciens eux-mêmes, maîtres et élèves devant faire ensemble le service de la garde nationale et des fêtes publiques. L'école prospéra sous l'administration de Sarrette et la direction technique de Gossec. Le 12 novembre 1793, la Convention la convertissait en institution d'Etat, *l'Institut national de musique*, et le Comité de salut public lui affectait « la maison nationale ci-devant appelée les Menus (1), située rue Bergère ». L'Institut réunit bientôt tous les musiciens de talent. Le Sueur y entrait à titre de compositeur dès le 21 novembre 1793. Il fut donc un des premiers collaborateurs de cet établissement qui allait devenir le Conservatoire et accomplir de si belles destinées.

A peine organisé, l'Institut fut soumis à une chaude alarme. Le 5 Germinal an II (25 mars 1794), Sarrette était arrêté par ordre du Comité du salut public et conduit à Ste-Pélagie. Il avait à son passif une assez vilaine histoire de chantage à l'égard de l'ancien mari de la Pompadour, mais surtout son adhésion bruyante aux théories du père Duchesne. Citons tout de suite un trait qui peint le personnage. En 1815, il comprendra que ces souvenirs ne sont pas un titre à la bienveillance du gouvernement restauré ; c'est alors qu'il inventera de toutes pièces et fera répandre par ses amis la légende qu'on redit encore aujourd'hui : Sarrette emprisonné, parce qu'un élève de l'Institut avait joué sur le cor l'air célèbre de Grétry : *O Richard, ô mon roi.* Il ne demande qu'à passer pour victime royaliste, mais on

(1) Les Menus Plaisirs, magasins et ateliers de matériel et accessoires de toute sorte pour les fêtes et cérémonies de la Cour.

sait bien maintenant et l'on savait mieux encore en 1794 qu'il fut arrêté comme Hébertiste. Cependant les membres de l'Institut s'occupèrent activement de le sauver. Le Sueur prit l'initiative d'une pétition rendue publique, que signèrent avec lui Méhul et Gossec pour obtenir son élargissement. Grâce à cette intervention qui n'était pas sans risques ni sans courage, Sarrette fut mis en liberté provisoire (1), puis définitivement hors de cause le 21 Floréal.

C'est peut-être cette alerte qui engagea les musiciens à adresser à la Convention une lettre que Le Sueur signa encore le premier. Leur zèle et leur dévouement à la cause de l'art populaire s'y affirment avec la phraséologie du temps. Il est naturellement question du « fanatisme » et aussi des despotes à faire trembler. Il ne faudrait pourtant pas y voir une adhésion de nos musiciens au système de gouvernement que Barère appelait d'un charmant euphémisme « la diplomatie acerbe de Robespierre » et qui a conservé dans l'histoire le nom de « la Terreur ». Sans doute la musique ne réussit pas toujours à fixer entre ses adeptes une concorde absolue, du moins elle ne les prédispose pas aux passions sanguinaires. Grétry nous a parlé de la guillotine, Gossec et Méhul partageaient son penchant pour les idées et son horreur pour les violences de la Révolution. A son début, les mots de fraternité et de liberté avaient enflammé le cœur généreux de Le Sueur et sa forma-

(1) Ici, deuxième légende ridicule : Sarrette ayant à préparer la fête de l'Être suprême, sous la surveillance d'un gendarme, qui ne le quitte ni jour ni nuit, et va jusqu'à installer son lit dans la chambre de Madame Sarrette !

tion toute classique lui faisait goûter fort la mode régnante des souvenirs et des imitations de l'antiquité, mais il n'avait rien d'un Jacobin. Toute sa vie il demeura étranger à la politique et aux luttes des partis. Absorbé par son rêve d'artiste, il perdait si volontiers de vue les réalités terrestres, même celles qui le touchaient personnellement ! De plus, il fut inébranlablement fidèle à ses convictions religieuses. On peut le compter sans doute au nombre des chrétiens naïfs, dont parle M. Aulard (1), et qui virent dans la fête de l'Être suprême l'espérance, sinon le premier pas d'un retour à leur foi et à leur culte.

A cette fête, l'Institut de musique, nous l'avons vu, ne marchanda pas son concours non plus qu'aux fêtes du 14 Juillet, de la victoire de Fleurus, etc. . . Il en fut bientôt récompensé La Convention a beaucoup détruit, mais son honneur est d'avoir voulu édifier plus encore (2). Si l'ambition de tout faire à la fois, l'illusion de croire qu'on peut tout improviser ont rendu précaires certaines de ses créations, elle a du moins jeté les bases d'un grand nombre d'institutions utiles qui vivent et fleurissent encore aujourd'hui. De ce nombre est notre Conservatoire national de musique et de déclamation décrété par la Convention sur un rapport de M -J. Chénier (3), le

(1) D'après des écrits du temps : Morin, *Histoire de Lyon;* Grizone, *Mémoires*, etc. — M. Aulard se rencontre sur ce point avec un historien, très catholique. — Poujoulat, *Histoire de la Révolution*, p. 260.

(2) Despois, *Le Vandalisme révolutionnaire*, 1 vol., Alcan.

(3) Chénier terminait ainsi son discours : « Il sera glorieux pour vous de prouver à l'Europe étonnée qu'au milieu d'une guerre immense qui n'a été pour la République qu'une suite non inter-

15 Thermidor an III (3 Août 1795). La direction et la surveillance de l'enseignement étaient remises à cinq inspecteurs choisis parmi les compositeurs. Une renommée à peu près égale les désignait sans conteste, ce furent donc naturellement Grétry, Gossec, Le Sueur, Méhul et Chérubini. Pour former le conseil d'administration, on devait leur adjoindre quatre professeurs. Il n'y avait pas là de place pour Sarrette : il se fit nommer commissaire du gouvernement pour l'organisation. C'était là des fonctions indéterminées et provisoires, c'est-à-dire également assurées d'une large extension et d'une durée indéfinie, c'est bien ainsi qu'il l'entendait. Tout d'abord, il témoigna aux Inspecteurs les plus grands égards, affecta de ne rien faire que par leurs ordres, tout doucement il suggéra ces ordres, puis il ne demanda plus que des conseils, puis il oublia cette formalité, et quand les inspecteurs furent bien habitués à se décharger sur lui de besognes administratives pour lesquelles ils avaient aussi peu de compétence que de goût, il prépara un modeste projet de « réglement intérieur » qu'ils signèrent tous, y compris Le Sueur, et proposèrent à la signature du ministre.

Or ce règlement donnait à Sarrette avec le titre de Directeur la haute main non seulement sur l'administration, ce qui était juste et utile, mais sur l'enseignement, et c'était inopportun. Jusque là, ni l'opposition des caractères, ni la divergence des opinions n'avaient troublé la bonne entente de nos

rompue de triomphes, vous savez encore donner quelques instants à l'encouragement d'un art qui a gagné des victoires et qui fera les délices de la paix. » *Moniteur*, 17 Thermidor an III.

musiciens, cette camaraderie les avait aidés à passer sans encombre les jours difficiles des dernières années. Nous avons vu Le Sueur rendre à Sarrette un assez sérieux service. Il reconnaissait volontiers ses talents d'organisateur (1) et approuva toujours son administration matérielle, mais il ne voulait pas supporter ses empiétements sur le terrain de l'enseignement technique. Très zélé, très actif, notre Picard prenait la plus grande part à l'établissement des ouvrages théoriques (2) dont on avait reconnu la nécessité ; il était chargé du cours de composition ; surtout comme inspecteur il voulait généraliser et élever l'enseignement au Conservatoire. Tandis que, fidèle à ses origines, Sarrette n'y voyait guère qu'une pépinière d'instrumentistes militaires, Le Sueur demandait qu'on s'occupât davantage de la musique dramatique. Il voulait un plus grand nombre de professeurs de chant et même des professeurs de littérature (3). Mollement appuyé par ses collègues, il s'indignait de l'irréductible et malveillante opposition d'un homme somme toute incompétent.

Puis, ce furent des questions de personnes. Très attaché, très dévoué à ses élèves, le professeur inspecteur était peut-être partial en leur faveur, mais le directeur, assurément, l'était contre eux. Aussi commença puis devint peu à peu plus âpre une lutte

(1) *Mémoire de* Ducancel, p. 64.

(2) Assez élémentaires. Voir le traité d'harmonie écrit par Catel et officiellement adopté. — Imprimerie du Conservatoire, an X.

(3) Il y avait à la fondation du Conservatoire 18 professeurs de clarinette, 12 de basson, etc....., seulement 4 pour les cordes, 4 pour le chant, un seul pour la déclamation.

où notre honnête Picard devait à la fin succomber. Il y apportait toutes ces belles qualités fréquentes chez les artistes et qui méritent toujours l'estime, mais assurent généralement l'insuccès : droiture, illusions généreuses, désintéressement, culte exclusif de l'art. Il faut ajouter à cela, malheureusement, une susceptibilité outrée et une prodigieuse maladresse. Tout ce qu'il avait dans la tête, tout ce qui lui pesait sur le cœur, il le disait franchement, rudement, inopportunément. Sarrette plus prudent ne se livrait pas et conservait les apparences de la modération. C'est sournoisement qu'il combattait son adversaire. Nous avons vu comment il escamota le programme et la partition même du *Chant du 1er Vendémiaire;* en même temps il faisait mieux. A force d'intrigues, il faisait ajourner indéfiniment la « mise » (c'est ainsi qu'on disait alors), la mise au Théâtre des Arts des opéras de Le Sueur, *les Bardes* et *la mort d'Adam*. Sans doute tous ces retards n'étaient pas voulus. Nous voyons dans un « mémoire pour Le Sueur », que pour les décors de la *Mort d'Adam* un jury avait été réuni. « Hubert-Robert, Valenciennes et autres peintres reconnurent que ceux qui avaient été faits manquaient des localités et du grandiose du sujet » et qu'il les fallait refaire. Il y avait, dans la copie des parties, des retards qu'on ne sait à qui attribuer. Enfin il y a aux archives de l'Opéra une lettre de Gradel, maître de ballet, assez amusante pour que nous la citions tout entière. Elle est adressée au Directeur de l'Opéra.

« Monsieur, vous me demandez de prendre avec « vous un engagement par écrit de terminer les tra-

« vaux de la danse pour le 10 Messidor. J'ai l'hon-
« neur de répondre, Monsieur, que je ne suis pas
« entrepreneur de danse comme on peut l'être de
« bâtiment ; dans cette partie, on sait combien de
« jours et de bras il faut pour élever un édifice ;
« mais il n'est pas possible dans l'art que j'exerce de
« dire le jour précis, où des travaux aussi extraordi-
« naires que ceux de l'opéra des « *Bardes* » peuvent
« être terminés. Ce à quoi je puis m'engager, Mon-
« sieur, c'est de faire tout ce que mes forces physi-
« ques, morales et intellectuelles pourront me per-
« mettre de faire pour accélérer la mise de l'ouvrage
« dont il s'agit. Si vous désirez un plus sûr garant,
« Monsieur, vous le trouverez dans l'amour de mon
« devoir, dont je n'ai jamais cessé de donner des
« preuves et dans mon empressement de plaire au
« gouvernement et à mes supérieurs. »

Et nous voyons que Molière n'avait pas chargé beaucoup le personnage de son maître à danser.

Ce sont là des difficultés inhérentes à la préparation de toute œuvre de théâtre, surtout d'un grand opéra ; mais cette fois, il y en avait d'autres très voulues. Cela résulte d'une lettre du Ministre de l'Intérieur à Bonnet (1), commissaire du gouvernement, autrement dit, Directeur du Théâtre des Arts, pour lui renouveler l'ordre de continuer, sans interruption, les répétitions de la *Mort d'Adam*, et d'une lettre de ce même Bonnet, lettre ouverte, communiquée à tous les journaux (2).

« J'affirme que j'ai activé les travaux de l'opéra

(1) 5 Ventôse an X, *Archives de l'Opéra*.
(2) *Journal de Paris*, 7 Frimaire, an X.

« *la Mort d'Adam* autant qu'il m'a été possible,
« que j'ai repoussé les insinuations journalières qui
« m'ont été faites pour en retarder la mise, que par-
« ticulièrement dans la séance répertoriale du 23
« Brumaire, le citoyen Cellerier m'ayant proposé de
« mettre au théâtre *Sémiramis* de Catel avant
« *la Mort d'Adam*, j'ai combattu cette proposition
« avec force, comme étant contraire aux droits du
« citoyen Le Sueur, etc., etc. »

Ces intrigues, Le Sueur ne faisait pas fausse route en les attribuant à Sarrette et à ses amis, non plus qu'en combattant leur engouement exclusif pour la musique italienne (1). Mais il y avait grosse exagération à croire tous les musiciens français, notre art national lui-même menacé avec lui, maladresse à défendre des gens qui n'étaient ou ne se croyaient pas attaqués et, comme Méhul, lui en surent fort mauvais gré ; imprudence et injustice à la fois à englober dans ce complot imaginaire des gens qui n'en pouvaient mais. Ses amis lui dirent tout cela et ne négligèrent aucun moyen de calmer son ardeur belliqueuse (2). Rien ne put le dissuader d'écrire et de publier sa trop fameuse *Lettre à Guillard* (3).

(1) Voir les notes recueillies dans les papiers inédits d'Ad. Adam. — *Annales politiques et littéraires*, 5 mars 1911. Il y a là des aveux naïfs du grand père Adam qui prouvent que les craintes de Le Sueur pour l'art français n'étaient tout de même pas entièrement chimériques.

(2) *Lettre à Guillard*; pp. 19 et 20.

(3) Nicolas-François Guillard, né à Chartres en 1752, avait eu l'honneur de collaborer avec Gluck *(Iphigénie en Tauride)* et avec Sacchini *(OEdipe à Colone)*. Ces deux pièces, avec la *Mort d'Adam* et quelques odes oubliées, forment tout son mince bagage littéraire.

Guillard était l'auteur du poème de la *Mort d'Adam ;* découragé par les retards indéfinis apportés à la mise à l'étude de cet ouvrage, il avait, paraît-il, en Vendémiaire an X, écrit de Maintenon à Le Sueur pour lui proposer de le retirer de l'Opéra. Celui-ci en prit occasion pour lancer une « lettre ouverte » qui ne comporte pas moins de 112 pages de texte serré, divisée en six parties, précédée d'un avertissement et d'une introduction, le tout renforcé de notes longues et nombreuses. L'impression que l'on éprouve à la lecture de ce factum a été très bien rendue par un journal de l'époque (1).

« Il y a là une sorte de profusion et de désordre « qui prouve moins l'habitude d'écrire que celle de « penser et de sentir vivement. L'auteur revient « sans cesse sur ses pas, il ne croit jamais avoir tout « dit. Il répète, il entasse, il presse, il étouffe quel- « quefois ses pensées (2), et cependant il entraîne « parce qu'il émeut Montaigne dirait encore en « parlant de cette brochure, c'est une forêt d'idées, « il faudrait y percer des phrases ».

Nous pénétrerons dans cette forêt sans nous y attarder, aussi bien y trouverons nous des clairières ; si Le Sueur est souvent broussailleux et obscur dans la polémique pour laquelle il n'était pas fait, il nous ramène à la lumière quand il parle de son art.

Le titre de la brochure, un peu long suivant l'usage d'alors, est :

« *Lettre en réponse à Guillard sur l'opéra de* « la Mort « d'Adam » *dont le tour de mise arrive pour la*

(1) *Journal de Paris*, 4 Frimaire, an X. — Article signé V.

(2) Défauts qui se retrouvent dans tous les écrits de Le Sueur.

« *troisième fois au théâtre des arts, et sur plusieurs*
« *points d'utilité relatifs aux arts et aux lettres.* »

Pour être distribuée aux autorités (1).

Guillard était la personne à laquelle la lettre s'adressait le moins. Cependant son ami le prend et le garde comme interlocuteur et consacre ses trois premières parties à lui rendre courage en le convainquant (ce qui devait être facile) de l'excellence et de la beauté de son ouvrage, simple adaptation d'ailleurs d'une tragédie de Klopstock (2). Il le défend d'abord d'avoir écrit une pièce fanatique (on dirait aujourd'hui cléricale), une capucinade comme on l'en accusait, mais au lieu d'écarter cette imputation niaise par quelque trait léger de vive ironie, il lui fait l'honneur de la discuter longuement et lourdement. Puis vient l'analyse du poëme. Nous n'en ferons qu'une citation. « Les plus grandes passions, « celles des âmes chaudes et élevées sont le pivot « du sujet que vous avez traité et ce sujet est fondé « sur toutes les sortes d'amour, sur la religion et « sur la mort ». (3).

Que de ressorts pour une seule pièce !

« C'est au milieu des diverses modifications « d'amour paternel, d'amour filial, d'amour fraternel, « d'amour conjugal, c'est au milieu de ces mœurs « pures, probes et patriarcales des premiers siècles « que votre terrible rôle de Caïn, revenant des

(1) Paris, Beaudoin, imprimeur de l'Institut national des sciences et des arts, rue de Grenelle, St-Germain, N° 1131, Brumaire an X.

(2) Que Le Sueur s'obstine à appeler Klopstorc.

(3) *Lettre à Guillard*, p. 19.

« monts hyperboréens avec sa race vient produire « le contraste le plus frappant. »

Il devait faire au moins une diversion à trois actes d'effusions et de lamentations familiales !

Peut-être le commentaire de Le Sueur trahit-il le texte, mais il laisse l'impression d'une grande machine bien ennuyeuse (1). D'ailleurs là n'était pas le véritable objet de la brochure, elle en avait deux autres (2) : « Le premier, de réclamer contre la mise de l'ouvrage d'un jeune aspirant (le citoyen Catel), au préjudice du tour acquis à la mise de la *Mort d'Adam* ; le second, de s'élever avec force contre les innovations désastreuses qui menaçaient le Théâtre des Arts ».

Le Sueur prenait trop au tragique quelques attaques de la presse contre ce théâtre, quelques articles de l'*Année théâtrale* et de la *Décade philosophique*. De plus, il ne pouvait prouver que ces articles étaient inspirés par Sarrette, mais c'est de la meilleure foi du monde qu'il se donnait la mission de défendre notre première scène lyrique, et c'est à quoi il consacre sa quatrième partie. Il s'attache à montrer que pour la composition comme pour l'exécution, les artistes français n'ont rien à redouter de la comparaison avec les étrangers : ces étrangers, eux-mêmes, reconnaissent la valeur de notre art (3).

(1) Le public l'accepta pourtant fort bien quelques années après.

(2) *Mémoire* de Ducancel, p. 82.

(3) « L'Opéra français, jadis exclusivement représenté en France, « est aujourd'hui joué dans toutes les grandes villes de l'Europe, « en français : Pétersbourg, Brunswick, Hambourg ; traduit à « Berlin, Copenhague, Stockolm et même dans plusieurs grandes « villes d'Italie ». — *Lettre à Guillard*, p. 50, note.

Après un éloge enthousiaste de Méhul et de Chérubini, il passe en revue les autres compositeurs avec leurs œuvres, puis les chanteurs, les instrumentistes. C'est un bon chapitre d'histoire de la musique, agréable à lire, utile à consulter. La célébrité restée attachée à beaucoup des noms qu'il cite prouve qu'il y avait alors un bel ensemble, un niveau artistique élevé. Que faut-il pour le maintenir ! D'abord, faire plus souvent appel aux talents éprouvés, aux mérites reconnus comme Grétry, Le Berton, Méhul, etc. . . L'auteur nous laisse le soin de lire son nom entre les autres : puis inviter les débutants, les jeunes (lisez Catel) à s'essayer, à s'exercer sur des scènes plus modestes avant d'aborder celle de l'Opéra. Ensuite, il faut donner au Conservatoire une forte éducation non seulement musicale, mais littéraire, et c'est à ce programme qu'il consacre sa cinquième partie.

« Osera-t-on nier, dit-il, que les élèves compo-
« siteurs et surtout compositeurs en musique vocale
« doivent se mettre dans le cas non-seulement de
« connaître les secrets les plus profonds de leur art,
« mais encore de montrer dans leurs productions
« musicales un esprit cultivé et un grand nombre
« de connaissances acquises? Il faut donc qu'à l'étude
« de la composition vocale ils joignent celle de l'his-
« toire, de la mythologie, de la poésie, de l'élo-
« quence, de la philosophie et qu'ils se familiarisent
« de bonne heure avec beaucoup d'autres connais-
« sances qui servent à perfectionner l'homme de
« lettres, le peintre et le musicien.

« Le compositeur saura-t-il donner aux person-

« nages et aux situations leur vrai caractère, s'il
« ignore l'histoire et la mythologie ? La grammaire
« et le mécanisme de la poésie lui sont aussi indis-
« pensables que l'est au peintre l'anatomie : mais
« surtout comment connaîtra-t-il l'art de séduire,
« d'émouvoir, d'attendrir si l'étude de la morale ne
« lui a découvert le mystère des sentiments et des
« passions qui meuvent le cœur humain ? Comment
« parviendra-t-il à exprimer jusqu'aux moindres
« altérations des mouvements de l'âme, si des études
« approfondies et une méditation continuelle ne lui
« ont fait connaître l'homme tel qu'il est ? Dira-t-on
« que ces études si essentiellement nécessaires à
« l'élève compositeur sont inutiles à l'élève chanteur
« ou à l'élève symphoniste ? Qu'on se désabuse. Le
« chanteur doit exposer les sentiments et les pas-
« sions des héros qu'il représente sur la scène, et
« le symphoniste, dans l'orchestre, doit l'aider en
« peignant les images. Si la vocale est la partie
« poëtique de la musique, l'orchestre en est la partie
« pittoresque. Le même génie qui a animé le compo-
« siteur doit donc animer à leur tour non-seulement
« les chanteurs, les acteurs, mais encore les sym-
« phonistes dans leur exécution.

« Il faut donc quatre ou cinq chaires de littérature
« au Conservatoire. En vain, on objectera que ses
« élèves ont la ressource d'aller prendre ce genre
« d'enseignement aux écoles centrales. Il est indis-
« pensable que les notions de poésie, de prosodie,
« de philosophie et d'histoire soient constamment
« envisagées dans leurs rapports avec la musique,
« l'étude trop générale et trop étendue des écoles
« centrales ne remplirait pas ce but. »

Nous retrouvons ici le novateur. Munir l'artiste d'une bonne culture générale, même d'une certaine érudition nous paraît aujourd'hui chose toute naturelle ; on n'y pensait guère au temps de Le Sueur et l'idée qu'il en émit rencontra l'indifférence, l'inertie ou même une opposition décidée. Aussi la développe-t-il un peu longuement mais ingénieusement dans sa *Lettre à Guillard*. Il indique ensuite quelle direction on doit donner, suivant lui, à l'art dramatique. Au lendemain de la querelle des Gluckistes et des Piccinistes, son large éclectisme est encore une nouveauté.

Ecoutons-le : « Ne faire que de la musique pré-
« tendue dramatique en négligeant la mélodie, certes
« ce ne serait point assez. Ne faire que de la musique
« prétendue Italienne en négligeant l'entente du
« théâtre, ce ne serait pas davantage atteindre le
« but. Mais fondre le raisonnement dramatique de
« notre scène lyrique avec les moyens naïfs et sé-
« ducteurs, les moyens mélodieux de la scène
« Italienne, sans oublier ce qui peut exister de
« grand dans les maîtres allemands, voilà, à mon
« sens, la perfection à laquelle on doit tendre, voilà
« comment on formera en France la plus riche de
« toutes les écoles ».

On voit que s'il proteste contre l'envahissement des Italiens, ce n'est pas qu'il manque d'estime pour eux, il l'exagère plutôt.

« Qu'à leur éducation musicale et littéraire, les
« élèves joignent l'étude approfondie de l'ancienne
« école Italienne, mère de toutes les autres écoles (1)

(1) Josquin Deprès, Okhegem, Goudimel, pour ne citer que ceux-là, sont pourtant antérieurs à Palestrina. Le Sueur lui-même

« et qui s'était entée sur les majestueux et simples « procédés de la musique antique. L'école Italienne ! « elle répandra sa mélodie, son charme irrésistible, « son entrain tout puissant sur le nerf et l'énergie « de la musique allemande et sur la majesté solen- « nelle des morceaux d'ensemble français. »

Ici Le Sueur était mauvais prophète. Au-delà des monts la décadence était commencée, et même avancée. L'influence Italienne ne pouvait faire et n'a fait que fourvoyer le goût musical en France au XIX[e] siècle comme elle avait au XVI[e] faussé l'évolution de notre architecture nationale.

Le Sueur sera des premiers à le constater vingt-cinq ans plus tard ; effrayé des succès de Rossini et de ses imitateurs, il protestera contre cette musique « mince, déchiquetée, légère, sans but moral et « sans unité, musique propre à amuser les esprits « obtus et les sots oisifs, qui n'ont rien dans l'âme « ni dans la tête » (1).

Si nous avons cru devoir nous arrêter aux idées d'esthétique générale que renferme la *Lettre à Guillard*, nous passerons rapidement sur la polémique qui en remplit la sixième partie, ainsi que l'avertissement et l'introduction. Des querelles personnelles depuis longtemps éteintes et disparues avec ceux qui les entretenaient ne méritent guère de retenir notre attention, à moins que nous n'ayons l'utile

écrira plus tard « Toutes les chapelles de l'Europe étaient occu- « pées par des maîtres français au XIV[e] et au XV[e] siècles ». HISTOIRE DE LA MUSIQUE AVANT LULLI. — Manuscrit inédit et inachevé. *Bibl. Opéra.*

(1) *Conseils aux jeunes compositeurs*, manuscrit inédit, collection Ch. MALHERBE.

pensée, les constatant si vaines, si mesquines et petites, d'y chercher la mesure de celles qui nous occupent et passionnent nous-mêmes. Disons seulement que la lecture la plus attentive, l'examen le plus minutieux n'ont pu nous faire découvrir dans toute la brochure la moindre trace, la plus légère ombre d'une attaque contre le Conservatoire, ni contre le Théâtre des Arts.

Sa lettre écrite et imprimée, Le Sueur se mit en devoir d'en distribuer largement les exemplaires en les accompagnant de lettres explicatives. La bibliothèque communale d'Abbeville (1) en conserve une bien caractéristique, elle est adressée à « M. de Boufflers, de l'ancienne Académie française, de celle de Berlin, etc..... ». Le chevalier de Boufflers qui venait de rentrer d'émigration et dont les contes et poëmes badins étaient déjà presque aussi oubliés que sa carrière politique (2) ne faisait pas un bien gros personnage ; pourtant Le Sueur paraît attacher un grand prix à son jugement et à son influence ; et premièrement il l'aborde beaucoup plus que poliment : « Homme de génie ! vous aimez les arts, vous ! « vous en êtes la gloire et l'orgueil. A qui puis-je « mieux adresser qu'à vous cette faible brochure que « des circonstances impérieuses viennent de me « faire écrire à la hâte.... J'eusse dû la faire moins « longue : .. ..on ne m'a pas laissé le temps de la « faire plus courte. Que n'avais-je votre plume, la « plume du rival de Chaulieu et qui l'a surpassé... »

(1) *Bibliothèque d'Abbeville*, manuscrits, recueil n° 79, pièce n° 23.

(2) Administrateur de la Colonie de St-Louis du Sénégal, député libéral à la Constituante, etc...

De longs compliments encore, puis une lourde exposition du but qu'il s'est proposé en écrivant sa brochure, citons encore un court passage qui montre combien naïvement notre honnête homme se payait de menues civilités et bonnes paroles. « Toutes les « réponses des autorités supérieures (dont je suis « confus) me donnent le plus grand espoir (1). Je « vous avoue même que je n'osais pas espérer un « pareil assentiment, etc... » — La désillusion était proche !

En post-scriptum : « Les retards que les porteurs « viennent de mettre à la (2) de plusieurs exem- « plaires me font un devoir de vous prier de m'accu- « ser la réception de cette frêle brochure. »

Le Sueur tenait donc bien à ce que sa « frêle brochure » fut exactement reçue et favorablement accueillie par tous ceux à qui il faisait appel. Mais elle était faite pour être distribuée aux autorités. Tout d'abord un exemplaire était réservé au premier Consul. Quand on donne de « l'homme de génie » à un Boufflers, comment s'adresser au vainqueur de Marengo ? Le Sueur a toute une provision de superlatifs ; voyez plutôt :

« Le plus grand des hommes !

« Me permettras-tu de te dérober quelques minutes « du temps que tu emploies au bonheur du monde ? « Ce n'est pas devant toi que je m'abaisserai à

(1) Les lettres des Consuls Cambacérès et Lebrun et de quelques autres fonctionnaires ne sont que des accusés de réception aimables ou simplement polis. — Papiers de Le Sueur, *bibl. Opéra.*

(2) Manque le mot « distribution ».

« échanger les sentiments d'honneur et d'indépen-
« dance contre l'art mensonger des courtisans. Fais-
« toi lire les réclamations que, par ma faible voix,
« l'art des Grâces et d'Orphée te présente. Terpandre
« et Timothée en discouraient devant Alexandre : le
« héros les écoutait avec intérêt : Il leur fit droit.
« Tu me le dois. Je l'attends de toi ! Salut et respect.
« Le Sueur ». (1).

Ce mélange d'admiration hyperbolique et de familiarité républicaine fait assurément sourire, mais du moins n'a-t-il rien de bas, ni même de déplaisant.

Pour moins emphatique, la lettre adressée au ministre de l'Intérieur (qui, malheureusement n'était plus Lucien Bonaparte, mais Chaptal) n'est pas banale non plus. Nous l'abrégeons : (2).

« Les mises d'*Adam* et d'*Ossian* ne sont que les
« causes très secondaires de cet écrit. La splendeur
« où le ministre éclairé des arts désire voir arriver
« nos spectacles lyriques, nos musées, nos biblio-
« thèques, l'éducation littéraire à joindre à l'édu-
« cation musicale du Conservatoire, la véritable
« direction qu'on pourrait donner dans l'État à l'art
« de Linus et d'Orphée ; comment le gouvernement
« en faisant appliquer la musique aux paroles, aux
« poésies de la morale, pourrait se servir de l'attrait
« même de la musique scénique et théâtrale pour
« entraîner tous les cœurs vers la morale qu'elle
« chanterait et par contre-coup vers l'amour des lois

(1) *Journal des Spectacles*, 23 Frimaire, an X. — *Journal des Débats*, etc.

(2) D'après la copie adressée à l'administrateur Cellerier. — *Archives de l'Opéra*.

« du pays, vers l'attachement et le respect dus à nos « gouvernants. . . Voilà les principaux objets qui « m'ont impérieusement commandé de faire enten- « dre ma voix à un gouvernement qui par sa richesse « et sa puissance possède tous les moyens d'exé- « cution. »

Le « plus grand des hommes » avait autre chose et mieux à faire que de lire la *Lettre à Guillard,* mais Chaptal la lut ou la fit lire et répondit de bonne encre et de méchante humeur, blâmant les craintes comme chimériques et les réclamations comme injustifiées. Le Sueur réplique et s'attire une deuxième mercuriale plus dure encore que la première (1). Par une incorrection plutôt bizarre, en même temps temps que ces deux lettres étaient envoyées à leur destinataire, certain chef de bureau — qui peut-être bien les avait rédigées — en envoyait une copie certifiée conforme au Conservatoire où elle se répandit dans les classes. Quelles armes pour Sarrette ! Déjà Le Sueur lui en a fourni d'autres. Dans la *Lettre à Guillard,* il a parlé de « dépréciation des arts, d'obscurs pythons, obstrueurs de bureaux, bas intrigants ». Pas un nom propre ; personne n'est désigné, tout le monde peut se croire visé, s'appliquer ces épithètes aimables. Le bon Sarrette, dans le privé, y aide un certain nombre d'hommes en situation de le servir. Mais il y a mieux. Il paraît dans la presse une certaine *Lettre à M. Paësiello*, non signée, qui contient les plus violentes attaques contre le Conservatoire, son personnel, son enseignement et au milieu de tout cela quelques-unes des idées théo-

(1) *Mémoire* de Ducancel, p. 105 et suivantes.

riques chères à Le Sueur. Sarrette triomphe ! *Habe mus confitentem!* Il ne dit rien, mais ses amis, ses journaux font remarquer cette curieuse coïncidence, puis ils insinuent, puis ils affirment, contre la vérité et même la vraisemblance, mais avec succès, que les deux lettres à Guillard et à Paësiello sont du même auteur, il ne reste à Sarrette qu'à gémir vertueusement de la perfidie d'un collègue, devenu le détracteur de l'Institution d'Etat à laquelle il appartient. Le Sueur se défend tant qu'il peut, comme il peut, à tort et à travers, car il n'a ni esprit ni sang-froid. Ses assertions, ses arguments sont interprétés, retournés contre lui avec une perfidie inlassable, si bien qu'en 1802 il semble n'avoir plus que des ennemis, Chérubini lui-même ne sait plus le défendre, Méhul déclare publiquement qu'il le hait à la mort ! Inspecteurs et professeurs consentent à signer une protestation contre ses prétendus agissements et un « recueil de pièces », colligées par qui l'on devine et fort peu probantes d'ailleurs. Sarrette se croit tout permis contre lui, l'injurie en pleine séance de commission administrative et va jusqu'à encourager les élèves à le huer dans la cour (1).

Le Sueur veut tenter un dernier effort. Il s'adresse à l'avoué Ducancel qui doit quelque notoriété à une défense écrite par lui jadis en faveur de Lally-Tollendal. Il lui fait rédiger en un long et fastidieux

(1) « Ameutés contre Le Sueur, leur maître supérieur d'enseignement, les jeunes élèves allaient chaque jour assaillir sa porte et ses fenêtres de huées et toutes sortes de vociférations. Ils cassèrent la sonnette à force de carillonner. » (Lettre de Moirant à Madame Le Sueur, 1842).

mémoire tout l'historique de la fameuse querelle (1). On y trouve quelques renseignements utiles, certains traits de mœurs curieux, mais nous ne fatiguerons pas le lecteur d'une analyse même succincte. Il suffit de dire que, si Sarrette y est fort mal accommodé, Le Sueur y apparaît comme un homme d'une bonne foi certaine et d'intentions excellentes, mais d'une naïveté, d'une nervosité, d'une maladresse sans pareilles. Adressé « au citoyen Conseiller d'Etat chargé de la direction de l'instruction et des beaux-arts » et livré au public en Vendémiaire an XI (1802), le Mémoire ne dut avoir grand'prise ni sur l'un, ni sur l'autre. D'ailleurs, il était trop tard. Déjà, trois mois auparavant, pour laisser calmer l'agitation, Le Sueur avait proposé de suspendre pour un temps son enseignement et cette idée avait reçu l'approbation du Conseiller d'Etat chargé des beaux arts (2). Mais au premier Vendémiaire, des économies ayant été résolues dans le personnel du Conservatoire (3), on en profita pour lui demander sa démission définitive. En même temps, se trouvaient remerciés plusieurs professeurs : Desvignes, Persuis (4), Rey, Rodolphe, qui, comme par hasard

(1) Mémoire pour J.-F. Le Sueur, l'un des inspecteurs de l'enseignement au Conservatoire de musique, par le citoyen C.-F. Ducancel, défenseur officieux et ami de Le Sueur. — *Dat veniam corvis, vexat censura columbas*. Paris, imprimerie Goujon, Vendémiaire an XI (208 pages).

(2) Lettre du 3 Messidor, an X. — *Bibl. Opéra*.

(3) Comme d'ailleurs à l'Ecole Polytechnique, aux Ecoles Centrales (Lycées), etc. . .

(4) Le citoyen Sarrette au citoyen Persuis. 12 Vendémiaire an XI. « Citoyen, le gouvernement a ordonné une réduction dans « le nombre des personnes attachées au Conservatoire. Cet ordre

étaient tous ses amis. Ces derniers avaient des emplois, des leçons, d'autres ressources : il n'en restait aucune à Le Sueur pour vivre et faire vivre son père qu'il avait pris avec lui, ainsi qu'un petit neveu orphelin Il tomba dans un découragement absolu. « Je le vis, dit Fétis (1) chez Rey, mon maître d'harmonie et son ami, le souvenir du désespoir qui l'accablait ne sortira jamais de ma mémoire. » Cette dure épreuve devait être la dernière de sa vie de musicien et prendre fin par un coup de fortune. Marie-Antoinette lui avait un jour promis la chapelle des Tuileries : la promesse allait être tenue par Bonaparte, premier consul.

IV. — *La Chapelle impériale. — Ossian ou les Bardes.*

Parmi les titres dont la légende a accablé Bonaparte, figure celui de restaurateur de la religion, impliquant une notion aussi fausse qu'elle est généralement admise. On ne restaure pas plus une religion à coups de décrets qu'on ne peut la tuer à coups de couteau. C'est par sa vitalité propre (2) que le catholicisme avait survécu à la tourmente révolutionnaire comme à bien d'autres, et c'est à la Convention qu'il faut restituer l'honneur d'avoir, sous la pression irrésistible de l'opinion publique aussi lasse des contraintes que des violences, assuré au moins officiellement par la loi du 11 Prairial an

« a été exécuté. J'ai le regret de vous annoncer que vous n'avez « pas été compris dans le nombre des artistes réélus pour faire « partie du Conservatoire. » *(Bibl. Opéra).*

(1) *Biographie des Musiciens,* t. V, page 286.

(2) Aulard, *Le culte de la raison et le culte de l'Etre suprême,* chap. xv.

III la liberté à tous les cultes. Dès ce moment les églises commencèrent à se rouvrir ; le culte catholique se rétablissait spontanément partout où les pouvoirs publics cessaient de l'interdire ou de le gêner et se développait non sans divisions encore ni sans troubles, mais avec l'assentiment de l'immense majorité de la nation (1). « Bonaparte, dit « A. Sorel (2), découvrit là pour son gouvernement « un devoir à accomplir et pour sa personne un ins- « trument de règne à se procurer. Associer les « consciences à l'œuvre de pacification sociale, asso- « cier le clergé à la haute police des esprits et des « mœurs, placer l'évêque près du Préfet et du Pré- « sident de la Cour d'appel... »

Il voulut surtout faire du clergé catholique avec son influence un rouage, un organe de son énorme machine de gouvernement centralisé.

La religion catholique devenant en fait — peu importent les mots — religion d'État, il était naturel que le chef du gouvernement parût donner l'exemple de l'obéissance à ses prescriptions. Pendant les négociations du concordat, un de ses familiers (3) lui dit un jour : « Mais il vous faudra aller à la messe ? « — Sans aucun doute, répondit-il. — Et nous y « faire aller ? — Sans doute aussi. » — Nous som-

(1) Abbé Le Sueur, *Le Clergé Picard pendant la Révolution*, t. II, pp. 467 et suiv.

(2) Albert Sorel, *l'Europe et la Révolution francaise*, t. VI, p. 26. Voir aussi t. V, pp. 143, 147, 187

(3) Girardin (Louis-Stanislas-Cécile-Xavier), Général, Préfet, Député, né à Lunéville en 1762, mort en 1827. Il eut pour parrain le roi Stanislas et pour précepteur J.-J. Rousseau. En 1802, il était Président du Tribunat.

mes un peu déshabitués de la messe, reprit Girardin, ne pourriez-vous au moins nous y donner de bonne musique pour nous distraire ? (1) Bonaparte avait pour le faire d'autres raisons : d'abord son propre goût peu éclairé mais très vif pour cet art, puis le souci constant d'imiter l'ancienne Cour. Donc, à partir de la publication du concordat (18 Avril 1802), il ordonna que la messe serait dite, aux Tuileries même, tous les dimanches à midi et accompagnée de chants par une chapelle organisée à l'instar de celles d'autrefois. Pour la diriger il fit venir de Naples le maître de chapelle du roi de Sicile, Paësiello. Les opéras de ce compositeur avaient beaucoup de succès dans son pays, c'était un musicien de valeur et il en fit preuve dans son emploi aux Tuileries, bien qu'il fît la part beaucoup trop large, sinon exclusive, à ses propres compositions. Mais, dès son arrivée à Paris, il fut en butte à une hostilité à peu près générale, réaction assez naturelle contre une faveur injustifiée. Déjà Bonaparte, alors en Italie, lui avait demandé la musique d'une ode funèbre en l'honneur de Hoche (1797) ; à son retour, après l'exécution au Conservatoire de cette œuvre médiocre, il avait hautement déclaré aux cinq inspecteurs de cet établissement que Paësiello était le premier compositeur de l'époque, et après lui Zingarelli. Ces Messieurs n'avaient pas été flattés. De même était échue à Paësiello la tâche d'écrire le *Te Deum* pour la fête du concordat. Maintenant il obtenait le poste le plus honoré et le plus envié. Or il ne manquait pas en France d'artistes qualifiés pour le remplir ; ils en

(1) Frédéric Masson, *Napoléon intime.*

conçurent du dépit et le sentiment national leur donna raison. Deux opéras du maître italien montés par ordre à Paris furent accueillis plus que fraîchement par le public et la critique, malgré les applaudissements du Consul et de son entourage. Méhul conçut même une spirituelle vengeance contre l'intrus. Il composa en secret un opéra, « l'*Irato* », pastiche des procédés italiens et le fit annoncer sous le nom d'un Napolitain imaginaire. Les partisans de la musique italienne, le Consul le premier firent à la partition un succès d'enthousiasme : quelle ne fut pas leur déconvenue lorsque le régisseur, venant suivant l'usage proclamer le nom de l'auteur, révéla celui de Méhul. De guerre lasse, Paësiello, prétextant sa santé et celle de sa femme, demanda, en Mars 1804, à quitter son emploi et à retourner au-delà des Alpes. Avant de partir, il aurait, suivant Fétis, sur la demande du premier Consul, désigné lui-même Le Sueur pour lui succéder.

Suivant une autre version, ce serait Joséphine qui aurait recommandé Le Sueur à son mari sur la présentation de Madame de Montesson, ancienne épouse du Duc d'Orléans, père de Philippe Egalité. Joséphine, puis Bonaparte avaient accueilli et choyé cette dame comme un professeur de belles manières, un répertoire vivant des usages de Cour. Nous n'avons rien pu trouver qui confirmât cette anecdote, non plus que celle suivant laquelle Joséphine aurait prié Le Sueur de prendre en pension chez lui un jeune garçon bien doué pour la musique et aurait ensuite oublié régulièrement de payer la pension; du moins ce double trait est bien dans le caractère

de Madame Bonaparte. Le Sueur racontait sa nomination d'une façon plus simple et plus vraisemblable. C'était le premier Consul qui, de lui-même, l'avait désigné. Nous savons par des témoignages contemporains (1) que ce dernier avait conçu pour sa musique un engouement auquel le souvenir du 1er Vendémiaire an IX n'était peut-être pas tout à fait étranger. De plus il était assez naturel de prendre pour maître de chapelle un musicien qui avait fait ses preuves en ce genre, et des preuves éclatantes. Chérubini eût été à peu près le seul concurrent possible, mais il était tenu à l'écart par Bonaparte. Un jour que celui-ci, alors général, avait formulé avec netteté quelques appréciations injustifiées, le musicien lui avait répondu un peu brusquement qu'on pouvait être habile sur le champ de bataille et ne se point connaître en harmonie (2). Le grand homme n'aimait pas la contradiction ; il lui fallut dix ans pour pardonner cette remarque et permettre que Chérubini dirigeât les concerts qu'il fit organiser durant son séjour de vainqueur et de conquérant à Vienne en 1806.

Le Sueur était donc tout désigné pour l'emploi vacant. Cependant il n'osa pas le solliciter. Le premier Consul ayant parcouru la liste des candidats que lui présentait le Ministre de l'Intérieur s'écria : « Il manque un nom à votre liste », et prenant une plume il écrivit en tête celui de Le Sueur. « Mais,

(1) « Il avait pris en gré Le Sueur, il s'emporta au moment de la distribution des prix décennaux parce que l'Institut ne proclama pas ce musicien comme ayant mérité le prix. » *(Mémoires de Me de Rémusat)*, Calmann-Lévy, t. II, p. 414.

(2) *Ibid*, p. 413.

objecta le Ministre, il ne l'a pas demandé ». « C'est « aux gouvernants, reprit le maître, d'aller au devant « des hommes de valeur ! »

Le Sueur était nommé. D'un seul bond il passait des expédients de la misère à des fonctions largement rétribuées, mille francs par mois auxquels venaient s'ajouter des allocations, gratifications, etc.

A l'abri désormais pour lui-même des soucis matériels, il était également dégagé de préoccupations financières pour l'institution qu'il avait à diriger et à laquelle étaient ouverts de larges crédits (1). Plus de difficultés de ce côté, plus d'obstacles comme jadis à Notre-Dame. La plus grande liberté lui était laissée pour la direction, pour la composition des programmes ; il avait sous ses ordres un groupe d'artistes pour la plupart remarquables. Le seul point qui laissât à désirer était celui de l'organisation matérielle, de l'emplacement et quand Le Sueur succéda à Paësiello, on en était encore à l'installation provisoire de 1802. Le dimanche matin, la salle du Conseil d'Etat était transformée en chapelle. On repoussait simplement le long des murs bureaux, tables et sièges. D'un cabinet voisin on poussait sur ses roulettes un modeste autel. Derrière le Consul, fonctionnaires et dames de la Cour s'entassaient debout en désordre, le célébrant disait la messe au milieu d'une cohue et d'un démé-

(1) La musique de l'empereur coûta en 1812, en chiffres ronds, 350.000 francs, mais dans ce budget la chapelle figure pour des sommes infiniment moindres que les concerts et le théâtre de la Cour. Il en était de même sous l'ancien régime, l'« Etat de la musique du roy » pour 1784 ne s'élève toutefois qu'à 250.600 francs.

nagement, cela manquait autant de dignité que de confortable. Mais les plus mal partagés étaient les musiciens ; seuls les solistes trouvaient place dans la salle avec le piano d'accompagnement ; choristes et symphonistes se pressaient, ou plutôt s'allongeaient en file dans une étroite galerie voisine. On juge quel commandement pouvait avoir l'infortuné chef d'orchestre sur ses troupes ainsi dispersées. En 1805, Napoléon, empereur, voulut qu'il y eût une chapelle aux Tuileries. Il y affecta l'emplacement de l'ancienne salle des séances de la Convention et chargea du plan les architectes Fontaine et Percier. Ils construisirent le local de style soi-disant classique qui subsista à peu près sans changement jusqu'à l'incendie de 1871. Du moins, c'était une vraie chapelle ; elle était vaste, un emplacement commode, sorte de grande niche ronde, était réservé aux musiciens derrière le baldaquin de l'autel. Le rez-de-chaussée de la chapelle était ouvert au public sans rétribution, sans carte d'entrée, sans aucune autre condition qu'un extérieur décent. A gauche s'élevait une longue tribune que décoraient de leurs brillantes toilettes, sinon toujours de leur beauté, les Dames du Palais et les Dames présentées à la Cour. A droite, aux fenêtres grandes ouvertes de la salle du Conseil d'Etat, se pressaient officiers et fonctionnaires tous en grand uniforme ou dans le costume de leur emploi. Dans la tribune impériale, au fond, face à l'autel, Joséphine au premier rang, agenouillée sur un prie-Dieu, donnait toutes les marques d'une dévotion grande et probablement sincère, bien qu'à l'instar d'autres créoles, elle la sût étrangement

concilier avec des tendances moins louables. Napoléon écoutait la messe dans une attitude militairement correcte, debout, immobile, les bras croisés, le regard vague, sans distraction et sans recueillement. Derrière les souverains prenaient place les membres de la famille et quelques hauts dignitaires Idées et sentiments sans doute étaient fort bigarrés dans cette Cour étrange où les ci-devant voisinaient avec d'anciens Conventionnels, où Madame Sans-Gêne coudoyait une Chevreuse ou une Larochefoucauld. Mais sous l'œil du maître chacun se contraignait à une attitude irréprochable. Contrainte assez courte d'ailleurs. La messe durait à peine une demi-heure toute remplie d'excellente musique.

On ne pouvait penser à exécuter en si peu de temps tous les morceaux dont se compose d'ordinaire une messe en musique. Il fallait se contenter de deux ou trois fragments, par exemple : un *Kyrie*, un *Agnus* et un *Domine Salvum*, ou bien un *Gloria* et un *Sanctus*, de Paësiello, de Chérubini, très souvent de Haydn (1) ou de Le Sueur lui-même. Il composa, pour ces messes, un grand nombre d'œuvres qu'il appelle des oratorios mais qui sont plutôt des motets, largement développés. Tous peuvent être exécutés convenablement en vingt ou vingt-cinq minutes. Le texte, toujours en latin se compose de passages de l'Ecriture Sainte choisis et rapprochés avec le sentiment le plus juste des convenances religieuses, le

(1) La musique de Haydn fut assez vite accueillie en France et très goûtée. C'est en se rendant à l'Opéra pour entendre la *Création*, de Haydn, que Bonaparte échappa aux éclats de la machine infernale de la rue Saint-Nicaise.

goût littéraire le plus sûr et le plus grand respect. La composition musicale présente, comme dans ses messes le contraste d'intentions très compliquées avec des procédés très simples. On y retrouve aussi la manie d'érudition chimérique. Toutes les partitions sont surchargées de longues notes, où l'on rencontre un peu de tout, des conseils pour l'exécution (1); un commentaire des paroles sacrées; ici, il indique l'origine souvent hypothétique (2) des mélodies qu'il emploie, là il réclame de puissantes masses chorales « comme dans la primitive église » (3); une fois, il cite Chateaubriand (4); partout il trahit ses illusions d'archéologue audacieux, et parle du chant, voire de l'harmonie des Grecs et même des Hébreux avec autant d'assurance que s'il avait leurs mélodies dans l'oreille et leurs accords sous les yeux. Dans le deuxième oratorio du couronnement, nous avons une « fugue perpétuelle en canon ancien, *col carat-*

(1) *Ruth et Noémi*, chœur et symphonie hypocritiques. « C'est au caractère, à la couleur particulière de l'exécution vocale et instrumentale à faire sentir que la campagne de Bethléem semble s'attrister, devenir plus sombre et partager la douleur de Noëmi. »

(2) Tome 17, *Te Deum* : prière pour l'empereur, établie sur plusieurs Noëls Languedociens et Béarnais et sur un seul son (?) à la manière des troubadours qu'ils tenaient des Bardes.

(3) Note du *Stabat* : « Si l'on veut renouveler comme dans la primitive Eglise à Alexandrie, à Antioche, à Ephèse, les religieux et puissants effets de la musique à strophes sur les fidèles, il faut de toute nécessité que la partie des premiers dessus soit chantée par cent jeunes filles, celle des seconds par cent autres vierges, et que la partie basse le soit par cent jeunes gens ou hommes ayant de la force et de la gravité dans la voix . . . . C'est ainsi qu'on pourra se convaincre de quelle manière le poëme et la musique sacrée peuvent entraîner vers la religion et la morale. »

(4) *Ruth*, p. 28.

tere grave ed ébraïeo », puis un « chœur prophé-
« tique à la manière des Hébreux, ou contre-chant « antique en diapenthe au diton ou héméditon, où « la mélodie se retrouve toujours la même dans « chaque région de la voix, etc. », et sous toutes ces belles appellations, il n'y a qu'un travail d'imitation tout classique et assez élémentaire. Hâtons-nous de dire que toute cette littérature inutile n'empêche pas le compositeur d'écrire de belle musique. Il y a dans *Rachel*, dans les *Passions*, dans *Deborah* surtout, des passages dramatiques d'un effet saisissant (1). Le Sueur étudiait sans cesse et connaissait à fond la Bible, il en admirait et aimait par dessus tout la majestueuse et sévère poésie et réussit à la faire passer dans ses compositions religieuses. D'où une constante gravité qui ne va pas sans quelque monotonie, mais atteint souvent une imposante grandeur.

Une partie seulement de ces oratorios, quinze volumes, a été gravée de 1825 à 1829. Ils ne portent pas de date et ne se différencient entre eux ni par le sentiment, ni par l'écriture, ni par la composition, il est donc impossible de savoir à quel moment ils ont été écrits, s'ils l'ont été pour la chapelle impériale, ou plus tard pour la chapelle royale dont le cérémonial était d'ailleurs identique. Certains, pourtant, sont des œuvres de circonstance — ce qui ne veut pas dire qu'elles sont les meilleures — comme le motet *Veni sponsa, coronaberis* pour le mariage de Marie-Louise ; *Johannes*

(1) Surtout l'attente anxieuse de la mère de Sisarah. (*Juges*), chap. V, § 26.

baptizat pour le baptême du roi de Rome. Mais bien plus intéressants par leur ampleur et par les beautés qu'ils renferment sont les trois oratorios — ou l'oratorio en trois parties — pour le sacre et le couronnement de Napoléon.

Cette solennité nous apparaît aujourd'hui comme une comédie énorme (1), comédie sacrilège, ont dit certains (2). Ce n'est point ainsi que la jugèrent, en immense majorité, les contemporains. Sans aucun doute, ils trouvèrent fort beaux les cartonnages néo-grecs ou pseudo-romains dont on avait masqué l'architecture inopportune et démodée de Notre-Dame et les oripeaux disparates, les toques à plumes et les chamarrures dont on avait affublé princes improvisés, sans-culottes de la veille et soldats de la Révolution. De même, sans trop analyser, ils ne virent qu'une gloire, un gage de grandeur pour la France dans cette apothéose de l'homme en qui, fidèles à leurs rémanences monarchistes, ils n'hésitaient pas alors à la personnifier, Le Sueur surtout, car il avait conçu pour Bonaparte une admiration et une reconnaissance qui survécurent aux fautes et aux malheurs de Napoléon. Il consacra donc tous ses soins et son zèle à une tache d'ailleurs fort congruente à ses théories et à ses talents. « Le sacre, dit Albert Sorel, fut un « spectacle de haute politique, il s'accomplit dans

(1) Albert Sorel, l'*Europe et la Révolution française*, t. VI, p. 403 et suivantes.

(2) Des écrivains très catholiques, J. de Maistre, dans sa lettre du 24 Décembre 1804, et bien d'autres, ont blâmé avec la dernière violence le pape Pie VII d'y avoir pris part. Avec plus de respect, on peut au moins l'en plaindre.

« un décor de théâtre : mélange de tragédie pour « les rites et d'opéra pour les cortèges. » C'était précisément là ce qui incombait à Le Sueur ; la messe solennelle étant réservée à Paësiello et la direction du plain chant à l'abbé Rose, il avait, lui, à faire une musique accompagnant une action, musique imitative et dramatique par conséquent, ou, comme il disait, hypocritique. Aussi va-t-il jusqu'à parler dans ses notes des « pantomimes sacrées et grandes cérémonies faites à la mesure et au rhytme de la musique » et à donner aux divisions de l'œuvre les noms de première, deuxième, etc. scène religieuse.

Les annotations plus nombreuses que jamais dans ces trois partitions ont un intérêt historique. Elles donnent de cette longue cérémonie de cinq heures un récit succinct mais tout à fait conforme au programme publié l'avant-veille en sept colonnes du *Moniteur* (1). La première scène religieuse « l'entrée des colonels et des drapeaux » a longtemps joui d'un renom assez immérité (2). C'est peut-être ce que Le Sueur a écrit de plus médiocre : une marche militaire banale jouée à l'unisson par les premiers et seconds violons, les flûtes et hautbois que tous les autres instruments soutiennent de simples accords parfaits.

Peut-être cette symphonie assez pauvre empruntait-elle quelque grandeur à la masse des trois cents

(1) Extrait du règlement pour les cérémonies du sacre de Sa Majesté. Signé : le grand maître des cérémonies. (*Moniteur*, 30 Novembre 1804.

(2) Réduction pour piano : *Athénée musical*, n° 794, de Breitkopf.

instrumentistes qui l'exécutaient. Toutes les autres scènes : entrées successives, bénédictions, onctions, remises d'insignes, etc., sont des chœurs très rarement coupés par des soli ou des passages purement symphoniques, mais suffisamment variés de forme, de rhytme et de sentiment. Bornons-nous à citer un trait original. Pour le moment même du couronnement, Le Sueur a voulu que la musique même parût s'effacer, s'éloigner devant la majesté du geste : tout le morceau est écrit *pianissimo*. Aussitôt après, éclate avec les six cents voix des chœurs et les trois cents instruments une formidable marche dite « séraphique » mais qui n'a rien de céleste ; c'est un chant de triomphe, mais de triomphe humain. La *coda* est combinée pour se fondre et se perdre dans le bruit des détonations de mousqueterie et d'artillerie. Telle est l'œuvre que Le Sueur avait consacrée à son héros, mais qu'il ne lui réserva pas exclusivement.

Les oratorios du couronnement de 1804 servirent à Reims, en 1825, au sacre de Charles X (1) et plus tard l'auteur les publiait avec cette mention : *Trois oratorios pour le couronnement des princes souverains de toute la chrétienté, n'importe la communion.* Cela paraît un peu ridicule. Pourtant ni la religion ni l'art ne font acception de personnes Seulement cela venait trop tard ; le temps était passé où l'on défaisait et refaisait par fournées des princes souverains.

(1) De même l'oratorio du mariage de Napoléon avec Marie-Louise « *Veni sponsa* » fut chanté au mariage du duc de Berry. Au sacre de Charles X la messe était de Chérubini.

Pour l'exécution de ses œuvres à la chapelle des Tuileries il ne disposait pas, bien entendu, de grandes masses Il avait 40 chanteurs et 20 instrumentistes dont la liste complète et détaillée est restée dans ses papiers (1). Nous y relevons des noms connus : le célèbre Laÿs ; Martin, qui a laissé son nom à un registre de la voix masculine ; Nourrit, le père ; Dérivis et Madame Branchu, qui devaient encore, vingt ans après, enthousiasmer la génération de Berlioz (2) ; Baillot, l'auteur de la méthode de violon du Conservatoire ; Kreutzer, violoniste et compositeur, sauvé de l'oubli par une dédicace de Beethoven et qui méritait mieux de la renommée ; Urhan, compositeur, virtuose de la viole d'amour — et bien d'autres.

La liste est suivie d'un « règlement pour le service » où des mesures sévères sont prises pour empêcher les absences injustifiées. Pour parer à celles qu'on ne peut éviter, il y avait une forte réserve de suppléants. Reconnaissant pour ces artistes comme un général pour les soldats qui procurent sa gloire, Le Sueur montrait le plus grand souci de leurs intérêts et de leur dignité. Les musiciens de la chapelle devaient concourir aux concerts de la Cour. C'étaient surtout, d'après les programmes qu'on a pu retrouver, des auditions de musique vocale et les deuxièmes pupitres suffisaient en général pour les accompagnements Mais un jour, Berthier recevant l'Empereur à sa table demanda à Le Sueur de lui envoyer quelques musiciens pour donner à son hôte la surprise d'un petit concert

(1) *Bibliothèque de l'Opéra.*

(2) Berlioz, *lettres intimes*, pp. 3 et 4.

symphonique. Le Sueur s'empresse de composer un joli programme et se rend lui-même avec les meilleurs solistes chez le maréchal. Celui-ci les informe qu'ils auront à faire un peu de musique pendant le repas, puis à exécuter celle du bal « Monsieur le « Maréchal, s'écrie Le Sueur, ces Messieurs sont les « premiers musiciens de l'Europe, ce ne sont pas « des ménétriers, et je ne permettrai pas qu'ils en « fassent l'emploi. — Et si l'Empereur l'ordonne ? « Monsieur, — Il ne l'ordonnera pas ! Monsieur le « Maréchal ». En effet, quelques instants après, l'Empereur informé de l'incident donnait raison à Le Sueur, louait son souci de dignité et, s'égayant fort de l'indignation du Maréchal, l'engageait à faire venir une musique de régiment.

Des traits de ce genre ne contribuaient pas peu à augmenter l'autorité du Maître de Chapelle ; mais il la devait surtout à l'éclatant succès qui avait coïncidé avec son entrée en fonctions ; pour tout le monde alors Le Sueur était surtout l'auteur des *Bardes*, et nous sommes forcés encore une fois de revenir en arrière et de passer de l'église au théâtre, mais cette fois à l'Académie impériale de musique.

Notre compositeur avait deux opéras reçus à ce théâtre à l'époque de sa lutte épique contre Sarrette. Vaincu, en butte aux suspicions et aux inimitiés, il comprit que le moment était peu favorable pour présenter ses œuvres au public et fut le premier à demander l'ajournement. Il ne les abandonnait pas cependant puisqu'il fit inscrire *les Bardes* en 1803 pour le concours du prix décennal (1) à déli-

(1) *Secrétariat de l'Institut.* Certificat d'inscription n° 21 du 4 Nov. 1803 (prix décennaux). — Les prix décennaux pour l'encou-

vrer au meilleur ouvrage représenté à l'Opéra. En 1804 les rancunes étaient apaisées, tous les obstacles qui s'étaient dressés devant le démissionné du Conservatoire, s'aplanissaient devant le Maître de Chapelle des Tuileries. Les études de l'opéra *Ossian ou les Bardes* furent reprises avec une activité et un zèle que le mérite de l'ouvrage suffisait à expliquer.

Le sujet choisi était bien dans le goût d'une époque avide de tout ce qui se présentait comme héroïque et un peu lasse des Grecs et des Romains. Récemment traduits et répandus en France, les soi-disant poëmes d'Ossian, cette ingénieuse rhapsodie « d'un Ecossais homme d'esprit qui en avait trop », (1) jouissaient d'une grande vogue. « J'ai aimé d'abord Ossian comme le murmure des vents et les vagues de la mer », disait Napoléon (2). Et les bons bourgeois s'empressaient de suspendre chez eux en bonne place l'image du Barde gaëlique gravée par Godefroid d'après le tableau de Gérard (3). L'authenticité de ces poëmes du IIIe siècle était peu discutée et très généralement admise (4). On sait bien maintenant qu'ils ont été écrits au XVIIIe par Macpherson mais on ne peut y méconnaître une certaine vérité historique et de réelles beautés (5). De ces légendes, Dercy,

ragement des sciences et des arts, projetés en l'an XI, officiellement institués par décret d'Aix-la-Chapelle, 24 Fructidor an XII, devaient être donnés en 1810. Ils ne furent jamais décernés.

(1) TAINE, *Histoire de la littérature anglaise*, T. IV, p 243.

(2) *Mémoires de* Mme DE RÉMUSAT, T. I, p. 280.

(3) 96 f. avant la lettre : annonce réclame du *Moniteur*, 31 Juillet 1804 ; on y souligne que cette gravure fait un « joli pendant » au Bélisaire des mêmes auteurs.

(4) *Décade philosophique*, Floréal, an XII.

(5) Sur les poésies Gaëliques V. DE LA VILLEMARQUÉ, *Chants populaires bretons*, introduction. Didier.

l'auteur de *la Caverne*, a su tirer un livret qui n'est certes un chef-d'œuvre ni de composition ni de style, mais intéressant, dramatique et tout à fait approprié aux idées esthétiques et aux procédés favoris de Le Sueur.

La scène se passe en Calédonie (Ecosse), au IIIe siècle. Un chef Scandinave, Duntalmo, s'est emparé du territoire de Semla et y a élevé des autels à Odin. Mais les Bardes, héritiers et gardiens de la tradition druidique, prêtres, poëtes et guerriers à la fois, ont conservé une autorité et un prestige devant lesquels le vainqueur lui-même doit s'incliner. Leur chef Rozmor, exilé volontaire, a laissé sous leur protection sa fille Rozmala fiancée à Ossian, barde et chef d'une tribu voisine. Pour rapprocher vainqueurs et vaincus, Duntalmo imagine de faire épouser Rozmala par son fils Averti par son fidèle ami Hydala, Ossian vient à la tête de ses guerriers réclamer sa fiancée. Rozmala sera donc le prix du combat du lendemain, mais auparavant, suivant un usage chevaleresque, les adversaires passeront ensemble la nuit en fêtes et en banquets. C'est pendant les jeux et la danse que Duntalmo par une double trahison réussit à s'emparer de la personne d'Ossian et à le faire passer pour infidèle à sa parole. Ossian doit périr et dans le sommeil paisible qui précède son supplice il voit en songe au-delà des nuages et des étoiles ses aïeux prêts à le recevoir, sur la terre sa fiancée pleurant sur son tombeau. Mais le fidèle Hydala, réunissant les guerriers d'Ossian et les Bardes de Semla, réussit à vaincre et à chasser Duntalmo et son fils. Ossian épousera Rozmala au milieu des Scandinaves et des

Calédoniens réconciliés. A cette donnée assez simple, de nombreux épisodes viennent ajouter du pathétique et du mouvement. Sans essayer de suivre pas à pas le compositeur dans les larges développements musicaux de son œuvre, nous devons dire comment il nous paraît l'avoir conçue.

Notons d'abord qu'il a oublié cette fois sa manie d'archaïsme et ses commentaires superflus (1). La partition ne renferme que les indications nécessaires aux jeux de scène, mais elles ont une grande importance. Il n'a réalisé nulle part aussi complètement sa théorie de l'hypocritique (2), c'est-à-dire du concours simultané de la poésie, du chant, de la mimique et de la décoration pour arriver au maximum d'effet expressif. La danse, par exemple, tient dans la partition des *Bardes* une place considérable, mais non pas à titre de divertissement. Elle se réduit le plus souvent à des mouvements rhytmés (saltatiques, disait Le Sueur) qui accompagnent l'action et s'y mêlent. Les chœurs, très développés — trop développés ! — expriment les sensations collectives éveillées par les événements auxquels ceux qui les chantent sont mêlés et prennent part. Les solis, duos, morceaux d'ensemble, récitatifs, s'enchaînent étroitement et forment une trame mélodique continue. Action dramatique et action musicale ne font qu'un. On trouve des longueurs mais point de monotonie. Il y a variété d'accent d'abord. Expressive et

(1) Il avait écrit une grande préface, mais il l'a laissée manuscrite ; que n'en a-t-il fait autant pour la pompeuse et filandreuse dédicace à Napoléon qui figure en tête de la partition gravée !

(2) Du mot grec υποκρίτικος, d'acteur, relatif à l'art du comédien, théâtral.

vivante la musique se colore de toutes les nuances du sentiment depuis la ferveur religieuse ou l'ardeur guerrière jusqu'à la tendresse paternelle ou à l'amour ingénu. Plus d'une fois dans les chœurs se rencontre la grandeur de Hændel ; le trio du premier acte, le chant d'Hydala au second, l'entrée de Rozmala ont le charme et la suavité de Mozart sans qu'il y ait pourtant trace d'imitation de ces deux maîtres. A citer encore la pathétique dispute du IVe acte entre Ossian condamné au dernier supplice et son ami qui veut se substituer à lui. La situation est identique à celle d'un célèbre duo de Gluck (1), mais Le Sueur a su rester original. Variété de rhytmes aussi Comme le remarque si justement M. Boschot, c'est du moins un bénéfice que Le Sueur a tiré de ses études antiques. Variété de timbres encore, par le fractionnement ingénieux de l'orchestre, par l'emploi de dix harpes, nombre inusité avant et depuis, mais dont l'intervention est sagement ménagée. L'introduction commence ou plutôt s'annonce par deux longues tenues des cors, mi bémol, séparées par une longue pause et isolées par une autre longue pause de l'entrée des cordes et du bois pianissimo (*pppp.*).

On peut s'étonner que Le Sueur se soit privé d'un moyen facile mais efficace de variété et de pittoresque: la succession de tonalités plus ou moins éloignées avec leurs coloris différents. Plus de la moitié de la partition est écrite en mi bémol, le reste se partage entre quatre ou cinq autres tons, sans plus. Les harmonies sont comme toujours un peu rudimentaires, mais le compositeur n'a pas manqué d'utiliser,

(1) Entre Oreste et Pylade, *Iphigénie en Tauride,* acte III.

et d'une façon heureuse, son système de placage de mélodies superposées, tantôt en vue du pittoresque (air de danse et chœur de chasseurs (1) au deuxième acte), tantôt pour produire un contraste dramatique, quand les Scandinaves conspirent à l'avant-scène, tandis que les danses continuent au fond du théâtre, tantôt enfin avec une portée symbolique, dans le finale où la réconciliation se traduit par l'audition simultanée des deux thèmes qu'on a entendus plusieurs fois séparés et opposés ; le chant du Scandinave (2) et le chant de Semla (3).

La première représentation des *Bardes*, 10 juillet 1804, obtint un succès éclatant, « succès d'enthousiasme, et que nulle voix n'a contesté », dit le *Moniteur*.

Bien que cette feuille officielle ne contînt jamais de chronique théâtrale, elle fit à l'opéra nouveau l'honneur exceptionnel d'un compte rendu fort bien compris (4) et sans parti pris apparent. Nous ne croyons

(1) Le chœur des chasseurs devint vite et resta longtemps populaire : « Ce bon M. Le Sueur ne se doute guère que sa musique a été admirée à Subiaco ! Hier, les paysagistes m'ont emmené avec eux ; j'ai porté ma guitare et nous avons chanté tant et plus. La chasse des *Bardes* que nous chantions en marchant au pas dans la montagne transportait notre auditoire, et de petits paysans qui nous suivaient manifestaient leur plaisir par des mouvements rhytmés pleins d'expression. » — Berlioz, *Lettre à sa famille*. Subiaco, 17 Juillet 1831 (*Années romantiques, p. 164*).

(2) Il y a une ressemblance très remarquable entre ce chant du Scandinave et le « motif de l'épée », de la *Tétralogie*.

(3) Il y a quelques années, M. A. Boschot donnait sur Le Sueur à l'Ecole des hautes études sociales une belle conférence au cours de laquelle de bons artistes chantèrent des fragments importants des *Bardes*.

(4) Signé S... dans le *Moniteur* du 12 Juillet 1804.

pouvoir mieux faire que d'en citer quelques passages :

« La musique des *Bardes* est une des plus grandes « compositions qui aient été entendues en France. « L'auteur fidèle à son système y donne pour « exemple ce qu'il a établi en précepte : il est vrai, « sans cesser d'être musicien, il est dramatique sans « violer les lois de la mélodie. Cet opéra a été exé- « cuté avec plus d'ensemble qu'il n'était permis de « l'espérer à une première représentation. L'or- « chestre a été parfait et les choristes sûrs. Laÿs « n'a jamais trouvé une plus belle expression et « développé une plus belle méthode de chant que « dans cet ouvrage. Madame Armand et Roland ont « aussi très bien chanté leurs rôles. Adrien a super- « bement déclamé le sien. Lainez a déployé dans « celui d'Ossian sa chaleur et son énergie accou- « tumées, mais il y a plus. Le rôle d'Ossian, parfai- « tement écrit pour sa voix, lui a donné l'occasion « de réhabiliter sa réputation comme chanteur. Il « nous reste à parler des artistes qui ont établi les « décorations : elles sont d'une vérité parfaite (1), « et du plus bel effet L'illusion scénique et la magie « théâtrale ne peuvent aller plus loin que dans le « scène du songe. Avec quel art M. Gardel n'a-t-il « pas su embellir ce tableau de ses groupes char- « mants, etc. . . »

Applaudi, acclamé longuement le soir même, Le Sueur recevait le lendemain de nombreuses lettres

(1) On est bien un peu étonné de voir dans les indications de scène du premier acte l'entrée de la grotte de Fingall, située entre une rivière et une forêt !

de félicitations. Sans doute, il attachait une importance particulière à celle de Paësiello, car il la fit imprimer et publier.

« M. Le Sueur. Je ne trouve pas de termes assez « forts pour vous exprimer le plaisir, la sensation, « l'étonnement que j'ai éprouvés hier soir à la repré- « sentation de votre opéra. Tout y est sublime, tout « y est original, tout y est dans la nature, etc. »

De son côté, le peintre David écrivait avec la charmante simplicité du temps : « Quand mon pinceau « commencera à se geler, mon âme à se glacer, j'irai « réchauffer l'un et l'autre aux accords brûlants et « passionnés de votre lyre ! »

La presse fut unanimement élogieuse, c'est un adversaire de Le Sueur qui le dit et rien de plus typique que ses réserves embarrassées dans *la Décade philosophique* du 10 Thermidor (20 Juillet).

« Tous les journaux exaltent à l'excès l'opéra des « *Bardes* : C'est, à les en croire, un ouvrage que nos « Orphées passés et présents n'auraient jamais pu « produire. Quand l'engouement sera passé, quand « la voix de la raison pourra se faire entendre, nous « dirons aussi notre opinion sur ce fameux opéra « des *Bardes*, mais il faut attendre. . . . Nous don- « nerons des éloges à M. Le Sueur, car il en mérite, « mais nous, nous n'oublierons pas que nous « avons des Méhul, des Gossec, des Chérubini. « Enfin, nous tâcherons de remettre chacun à sa « place. Mais il faut attendre. . . » Ils attendirent si longtemps que *La Décade* ne publia jamais la critique annoncée, car le succès de la première représentation se maintenait aux suivantes. Mais c'est

surtout la sixième (8 août 1804) qui fut un véritable triomphe. L'empereur était venu avec Joséphine écouter le nouvel opéra. Il fit appeler Le Sueur, le combla de louanges et, le forçant à s'avancer au balcon de la loge impériale, le présenta lui-même au public qui, pendant plusieurs minutes, confondit le souverain et le compositeur dans une ovation frénétique.

Napoléon exprimait sa propre admiration en termes un peu déconcertants comme celui-ci : « Votre troisième acte est *inaccessible* », mais il savait lui donner une forme très palpable. Le lendemain, Le Sueur recevait la lettre suivante :

« Je suis chargé, Monsieur, par sa Majesté, de « vous remettre une boîte d'or, ornée de son chiffre « avec une somme de six mille francs. Vous saurez, « j'en suis sûr, apprécier cette marque de satisfac- « tion personnelle de l'Empereur, pour votre opéra « des *Bardes*. Quant à moi, Monsieur, je suis heu- « reux d'avoir à vous annoncer une faveur si hono- « rable pour votre talent, et je vous prie d'en rece- « voir mes félicitations bien sincères. » (1).

RÉMUSAT, chambellan.

La rançon et la consécration du succès, surtout à cette époque, c'était la parodie. *Les Bardes* n'y échappèrent pas. On en joua deux à la fois : au Vaudeville, *Ossian Cadet* ou *Les Guimbardes* de Dupaty, et au théâtre Montansier *Oxcessian* (oh ! que c'est sciant) de Francis et Désaugiers. Le public accueillit avec plaisir ces petites pièces gouailleuses et

(1) Papiers de Le Sueur. *Bibl. Opéra.*

joyeuses, mais très froidement certain opéra de Méhul. Quelle sotte et fâcheuse jalousie poussa cet homme, plein de talent et de dignité pourtant, à recommencer la tentative de rivalité, de concurrence, qui lui avait si mal réussi avec *La Caverne*. Il se procura, lui aussi, son poëme Ossianique, intitulé *Uthal* et se hâta d'en composer la musique qui fut jouée à l'Opéra. L'invention mélodique en était, paraît-il, fort pauvre. De plus, l'auteur avait eu l'idée bizarre de supprimer les violons et de les remplacer par des altos. « Je donnerais six livres pour entendre une chanterelle », disait Grétry à la répétition (1). Le public partagea-t-il l'avis de Grétry? *Uthal* subit un échec complet.

C'est avec *les Bardes* que l'Opéra encaissa pour la première fois des recettes supérieures à 10.000 fr. La direction se montra reconnaissante à l'auteur en lui offrant quelque temps après une somme égale à celle que lui avait envoyée l'Empereur.

Le Sueur avait été compris dans la première promotion de la Légion d'honneur.

Il semble que toutes ses ambitions devaient être comblées. Il en gardait pourtant, non satisfaite, une chimérique mais qui lui tenait fort au cœur. Nous en avons la preuve dans une lettre conservée à la Bibliothéque communale d'Amiens. Elle est adressée à un avocat d'Abbeville, qui a laissé d'intéressants travaux d'histoire régionale.

« Mon aimable et savant M. Traullé,

« J'ai reçu le titre que vous avez eu la bonté de « m'envoyer : il m'est déjà devenu très utile et je

(1) Fétis, *Biographie du Musicien*.

« vous en ai obligation. Vous avez la complaisance « de me promettre que vous m'enverrez encore de « ces titres, si vous en trouvez. Vous me ferez le « plus grand plaisir, vu que j'en ai besoin, et qu'ils « me servent singulièrement auprès de mes supé- « rieurs qui veulent vivement mon avancement. « Pardon, mon obligeant M. Traullé, de vous donner « cette peine et de vous prier de m'envoyer promp- « tement tout ce que vous pourrez trouver de favo- « rable à ma famille Je trouve mon excuse dans le » plaisir qu'on vous sait prendre à obliger. Puis- « siez-vous me fournir l'occasion de vous servir dans « Paris et de me venger de toutes vos obli- « geances » (1). La lettre est du 16 Vendémiaire, an XIV, et sa date républicaine forme un contraste assez piquant avec son objet. Ce que Le Sueur recherchait avec tant de soin, c'était quelque chose comme des quartiers de noblesse. Titres et blasons étaient fort prisés dans la nouvelle Cour impériale. Or, le fils du batteur en grange du Plessiel, le petit-fils du laboureur d'Huchenneville (2) avait recueilli de ces braves gens une vague tradition, suivant laquelle leurs ancêtres auraient occupé des emplois importants, auraient compté dans la noblesse Picarde, se seraient alliés aux premières familles du Vimeu (3). Il s'était attaché passionnément à cette idée ; grâce à M. Traullé et à d'autres, il réunit toute une série de pièces que l'on retrouve dans ses pa-

(1) *Bibliothèque communale d'Amiens*, manuscrits du fonds de Marcy.

(2) Actes de baptême du père et du grand'père de Jean-François, registre de la paroisse d'Huchenneville, canton de Moyenneville.

(3) *Mémoire* de Ducancel, p. 8.

piers (1) : un vénérable parchemin de 1596 où trois Le Sueur, dans un acte de partage sont qualifiés nobles hommes ; une lettre d'un cousin affirmant — sans preuve, du reste — sa parenté et celle de Jean-François avec le grand peintre de la vie de Saint Bruno, une attestation constatant que *Le Sueur* s'est toujours écrit en deux mots, et quantité de documents plus ou moins généalogiques tout aussi peu probants. En somme, le Directeur de la musique de Sa Majesté impériale ne réussit à donner aucun fondement sérieux à ses prétentions nobiliaires et dut y renoncer, non sans regret. Cependant la légende s'en est encore propagée après lui. (2)

Etait-ce bien auprès de ses supérieurs qu'il pensait à se prévaloir de ces fameux titres ? N'était-ce pas surtout auprès d'une très honorable famille dans laquelle il désirait entrer ? L'échec de ses recherches ne fut pas un obstacle. Le 3 Juin 1806, il épousait à la mairie du IIe arrondissement (3) et à l'église Saint-

(1) Tant dans la collection particulière de M. Ch. Malherbe qu'à la bibliothèque de l'Opéra.

(2) « Après la mort de Le Sueur, M. Rochette lut à l'Institut une « notice bien écrite, mais bien ridicule par l'origine qu'il donnait « à ce fils d'un pauvre paysan, que j'ai bien connu, et qu'il faisait « descendre de la famille de Crequi et des sires de Rambure. Le « Sueur ne doit rien aux hasards de la naissance ou aux caprices « de la fortune. S'il est quelque chose, c'est à lui-même, c'est à son « travail qu'il le doit, il est proprement l'enfant de ses œuvres, « et c'est à mes yeux ce qui relève son mérite. » — Abbé Tiron. « *Souvenirs d'un Vieux Picard*.

(3) L'acte de mariage civil a disparu dans l'incendie de la Commune de 1871, mais M. le Curé de Saint-Louis d'Antin a bien voulu nous communiquer l'acte de mariage célébré en présence du père du marié, « Jean-François Le Sueur, ancien cultivateur » et de la mère de la mariée, Madame Félicité Decaïeu, veuve de

ce Mardi 16 Vendémiaire an 14.
8 octobre 1805.

Mon aimable et savant monsieur Traullé,

j'ai reçu le titre que vous avez eu la bonté de m'envoyer : il m'est déjà devenu très utile, et je vous en ai l'obligation : c'est un vrai plaisir pour moi de devoir à un homme que j'aime et vénère, et dont je mérite toute l'estime par le cas que je fais de la science et par le prix extrême que j'attache à son amitié que je lui rends au centuple. Vous avez la complaisance de me promettre que vous m'enverrez encore de ces titres si vous en trouvez ; vous me feriez le plus grand ~~plaisir~~ plaisir en ce que j'en ai besoin, et qu'ils me serviroient singulièrement auprès de mes supérieurs qui veulent vivement mon avancement. pardon, mon obligeant monsieur Traullé de vous donner cette peine, et de vous presser de m'envoyer promptement tout ce que vous pourriez trouver de favorable à ma famille ; je trouve mon excuse dans le plaisir que l'on vous sait prendre à obliger : je sais que vous en préférez l'occasion c'est déjà se donner un titre pour que vous la saisissiez : et je ne crains point de vous prier de me continuer vos obligeantes preuves d'attachement, persuadé que je suis qu'il n'en faudrait être de si grandes que je ne puisse m'efforcer de les rendre encore plus recommandables par tout ce que ma reconnaissance s'efforcera d'y ajouter d'éclat : puissiez-vous me fournir l'occasion de vous servir dans paris et de me venger de toutes vos obligeances. Ma lettre est déjà bien longue ; je vous arrache à vos occupations, à vos savantes études ; je finis, car je serois bien plus long et plus diffus si je tombois sur le vif attachement que j'ai voué à votre personne et l'admiration que je porte à vos vrais talents, avec quoi je ne cesserai jamais d'être,

Mon tout aimable Monsieur Traullé,
Votre très humble et très obéissant serviteur

Le Sueur

Louis d'Antin Mademoiselle Adeline Jamart de Courchamps, fille d'un haut fonctionnaire des finances, décédé. Il avait alors quarante-cinq ans, sa femme dix-neuf. Malgré cette disproportion exagérée, l'union fut des plus heureuses. Les origines et l'enfance paysannes de Le Sueur, sa vie active et sage lui avaient donné et conservé l'âme saine dans un corps robuste. Ses labeurs, ses épreuves n'avaient refroidi ni ses enthousiasmes, ni sa naïve mais complète bonté. Mieux initiée que lui à la vie pratique, Adeline Jamart savait une chose qu'il ignora toujours : administrer la fortune ou du moins les ressources d'une famille. Elle fut une maîtresse de maison, une femme de ménage accomplie, mais aussi une tendre épouse, une compagne de pensée, une collaboratrice précieuse, puis une jalouse gardienne de la gloire de son mari.

De ce mariage naquirent quatre enfants. A la venue du premier, un garçon, le poëte Jacques Delille, alors dans tout l'éclat de son éphémère renommée, tint à envoyer ses félicitations à celui qu'il avait connu brillant élève au collège d'Amiens (1).

« Quand du vautour ou du milan vorace
« L'hymen vient au printemps reproduire la race,
« Avec horreur chaque oiseau voit leur nid.
« Mais tout se réjouit dans la nature
« Lorsqu'au retour de la verdure
« Le rossignol fait ses petits. »

Jean-Edouard Jamart, ancien Directeur de l'Enregistrement et des Domaines. Il n'est nullement question de titres nobiliaires. Les noms des témoins n'ont rien d'illustre. Le domicile de Le Sueur est indiqué rue Bergère, au Conservatoire.

(1) Elève au collège d'Amiens, mais non pas *son* élève. Le Sueur n'entra au collège qu'en rhétorique et Delille n'y professa jamais que la seconde.

S'adresser à un musicien, serait-ce une excuse pour des vers de mirliton !

Le « petit du rossignol » ne vécut que quelques mois. Mais ensuite naquirent trois filles (1) qui contribuèrent avec leur mère au bonheur paisible qui remplit les trente dernières années de la vie de Le Sueur. Il ne devait plus connaître les alternatives de succès et de revers, les perpétuelles agitations où nous l'avons suivi.

Sa vie dès lors sera calme, douce, honorée, sans trouble et sans éclat, ce qui ne veut pas dire sans utilité ou sans intérêt. Donner à des disciples le meilleur de sa pensée, la voir fructifier en eux, les initier à la beauté de l'art et à la beauté morale, c'est la plus chère ambition et la plus noble des grandes âmes d'artistes. Nous verrons combien heureux et combien fécond fut le dévouement de Le Sueur à cette tâche de paternité intellectuelle.

V. — *L'Enseignement. — Les dernières années.*

La carrière théâtrale de Le Sueur ne se termina pas avec *les Bardes*. Deux ans après, il donnait à l'Opéra, en collaboration avec Persuis, son élève et son ami, *le Triomphe de Trajan*, paroles d'Esménard. Le poëme était une allusion fort claire à un acte de générosité de Napoléon, la grâce du traître, comte de Hatzfeldt, accordée aux supplications de la comtesse. C'était là un élément de succès (2). Il y en

(1) L'aînée, Clémence, mourut à 20 ans, en 1828, la seconde, Eugénie, épousa le compositeur Boisselot, la troisième, Clémentine, épousa M. de Civray en 1842.

(2) C'est à cette occasion que la mère de Napoléon fit présent à Le Sueur d'une montre. Le secrétaire de « Madame Mère » ter-

avait deux autres : une mise en scène luxueuse (c'est dans cette œuvre que pour la première fois l'on vit des chevaux sur la scène de l'Opéra) et une parfaite exécution par Laÿs, Lainez, Derivis, M[mes] Armand et Branchu. Mais la musique aurait suffi pour assurer la réussite. Aussi, comme aux beaux jours des *Bardes*, l'Académie de musique retrouva les recettes de 10.000 fr. et put donner plus de cent fois le *Triomphe de Trajan*, elle le reprit avec quelques modifications dans le texte, en 1814, puis encore avec avantage en 1826 (1).

La *Mort d'Adam* était depuis bien longtemps dans les cartons. Elle en sortit enfin en 1809 et fut donnée à l'Opéra avec ce titre : « *Adam*, tragédie lyrique religieuse, en trois actes, suivie du *Ciel*, paroles de feu Guillard, imitée du célèbre Klopstock ». Nous avons parlé du poème de Guillard, mais c'est certainement le compositeur lui-même qui le termina ou le compléta par cette *scène du Ciel*, cette apothéose étrange et grandiose où non seulement Klopstock et Milton (2), mais l'Apocalypse (3) elle-même est mise en pantomime hypocritique. Il paraît

minait ainsi la lettre d'envoi : « Vous êtes habitué à ces brillants succès, mais vous regarderez sans doute comme le plus flatteur le suffrage de la mère du héros que vous avez célébré. » *Papiers de* L. S. *bibl. Opéra.*

(1) Le célèbre Nourrit, le père, donna dans cette œuvre sa représentation d'adieu.

(2) P. 463 « *Symphonie saltatique* », tableau où il faut suivre Milton. — Voir aussi p. 501.

(3) P. 458 « *Symphonie hypocritique* ». Comme au 8[e] livre de l'Apocalyse, les anges du sacerdoce après avoir déposé sur l'autel, etc... — P. 432 « Scène X[e] », le théâtre représente le premier ciel, tel que l'Apocalypse le décrit. »

d'ailleurs que machinistes et décorateurs, le peintre Degotti dans sa grande toile du *Ciel*, avaient fait merveille, si l'on en juge par les vers suivants qu'un rival mettait dans la bouche de Guillard :

« Ma pièce, je l'avoue, est d'un ennui mortel,
« Mais, au séjour de l'Eternel
« Si beau qu'on n'a rien vu de tel
« Je transporte à la fin Adam avec Abel
« Et j'ai réussi... grâce au Ciel. »

Un autre plaisant avait distribué aux abonnés et aux journalistes, la veille de la première, le billet suivant :

« Vous êtes prié d'assister aux service et enterre-
« ment du Sieur Adam, ancien propriétaire, qui se
« feront demain mardi 21 mars 1809 à sept heures et
« demie précises du soir en l'Académie impériale de
« musique, sa paroisse, où il décédera... *De profundis !* »

Les aspirations, les envolées de Le Sueur paraissaient ridicules aux esprits terre à terre : elles sont assurément téméraires ; mais elles décèlent une si absolue sincérité, une pensée si haute que le seul sourire qu'elles devraient éveiller est celui de la sympathie. D'autant plus que la réalisation musicale offre de grandes beautés, des chœurs majestueux, des mélodies d'une suavité séraphique. S'il faut en croire une tradition généralement admise, mais dont nous n'avons malheureusement pu établir l'exactitude, *Adam* aurait obtenu le plus glorieux des suffrages Beethoven aurait dit en le lisant : « Cette « musique semble guérir mes maux ! Le Sueur a donc « retrouvé un archet que les anges témoins de la « création ont laissé tomber des cieux ! » Une appréciation ainsi formulée est bien dans la manière de

Beethoven et n'est pas injustifiée. Nous ne voulons pas entrer dans les détails pour éviter les redites, bornons-nous à relever l'emploi des motifs caractéristiques : au deuxième acte (1) les imprécations de Caïn et de sa race se font entendre en même temps que la prière des autres enfants d'Adam ; dans le tableau du *Ciel* (2), les « esprits de lumière » redisent en un chœur largement développé le très beau chant par lequel, au 3e acte, Adam inspiré a prophétisé la venue du Messie (3). Ces beautés et l'incontestable originalité d'*Adam* lui assurèrent un succès plus qu'honorable, mais le public s'en fatigua assez vite, ce fut d'ailleurs la plus discutée des œuvres de Le Sueur.

Il suffit de mentionner le *Temple de la Victoire* œuvre de circonstance, un acte seulement et assez court, médiocrement réussi (4). Enfin comme les partitions sont des livres, elles ont aussi leurs destinées ; celle du dernier ouvrage dramatique de notre ami fut singulière... et fâcheuse. Le Sueur ayant, sur les conseils de l'Empereur, demandé un poème à Baour Lormian, celui-ci construisit une grande pièce intitulée *Alexandre à Babylone*. Le Sueur en terminait la musique dans sa petite maison de campagne de Rocquencourt, près de Versailles, en 1814, lorsqu'il dut fuir devant l'invasion. La maison fut saccagée par les cosaques, le manuscrit détruit ou perdu. Madame Le Sueur le reconstitua

(1) P. 260, « double chœur ».

(2) P. 488.

(3) Acte III, scène 6, p. 362.

(4) Encore en collaboration avec Persuis.

de mémoire ! et pendant les cent jours l'opéra fut mis à l'étude, la représentation annoncée : ce fut cette fois Waterloo qui la fit ajourner *sine die*. En 1824 Le Sueur obtint du Ministre des Beaux-Arts l'ordre de monter *Alexandre* à l'Académie royale de musique, les répétitions à peine commencées, le Ministre mourut ; son successeur donna la préférence à d'autres œuvres, *Alexandre à Babylone* ne fut jamais exécuté en entier. L'auteur en utilisa certains fragments dans sa musique d'église. En 1840, la Société des concerts du Conservatoire donna le célèbre chœur des mages qui produisit grand effet (1).

Les œuvres de théâtre de Le Sueur et plus encore sa musique religieuse se répandirent dans toute l'Europe, on trouve dans ses papiers des brevets de décorations, de diplômes en grand nombre (2), ainsi que mainte lettre flatteuse d'artistes ou de grands personnages. Nous citerons, à cause de son intérêt historique, celle qui dut assurément lui donner le moins de joie, car elle venait d'un ennemi de sa patrie et un ennemi victorieux.

« Je connais votre chef-d'œuvre de composition, « *les Bardes*, et je regrette que le court séjour que

(1) Le Sueur avait eu en 1796 un *Tyrtée* et en 1803 un *Artaxerxe* reçus à l'Opéra, ces deux œuvres n'ont jamais été jouées ni gravées.

(2) Croix de Hesse-Darmstadt, membre d'honneur de l'Académie de musique de Stockholm, de la Société Philarmonique de Vienne, de la Société Philarmonique de Londres, des Académies d'Amiens et de Dijon, de la Société d'Emulation d'Abbeville, membre de l'Institut, membre du Jury musical de l'Opéra et de l'Opéra Comique, etc.

« je vais encore faire à Paris ne me permette pas de « l'entendre exécuter par les artistes de l'Académie « royale de musique. Si je revenais dans cette capi- « tale, je vous demanderais une représentation de cet « opéra.

« Au quartier-général de Paris, 29 Mai 1814.

« Frédéric GUILLAUME, roi de Prusse ». (1).

Ardent patriote et admirateur passionné de Napoléon, Le Sueur ressentit bien douloureusement les terribles événements de 1814 et 1815. Il pouvait craindre de plus pour sa situation personnelle. Resterait-il maître de chapelle des Tuileries ? Après la seconde Restauration, sur les instances de Chérubini, il alla faire sa visite de fonctionnaire à la Cour, défila avec les autres devant le roi, puis alla s'incliner respectueusement devant Madame la Duchesse d'Angoulême. « On dit que vous aimez beaucoup Bonaparte », lui lança aigrement la princesse, et notre franc Picard, respectueux toujours, mais redressant pourtant sa maigre échine : « On dit vrai, Madame, l'Empereur a été mon bienfaiteur ; je ne l'oublierai jamais ». Un peu étonnée, la princesse se reprit, et déclara évasivement que la reconnaissance est une vertu. Au reste, cette belle franchise ne nuisit pas à Le Sueur, soit qu'elle ait

(1) Papiers de Le Sueur, *Bibl. Opéra.*

Le Sueur reçut du même Souverain en 1829, la lettre suivante (autographe) :

« J'ai reçu, Monsieur, les trois *Te Deum* de votre composition « que vous m'avez présentés en date du 8 Août dernier. Je vous « engage d'accepter le cadeau ci-joint comme une marque de ma « reconnaissance. » — Berlin, Septembre 1829. Le 30 Avril 1835, Frédéric Guillaume envoie à Le Sueur une bague en diamants.

paru savoureuse à des princes écœurés des platitudes et des palinodies, soit que Louis XVIII eût apppécié ses talents, il fut nommé, avec son fidèle ami Chérubini comme collègue, surintendant de la chapelle royale.

Il eut tout d'abord à défendre ses musiciens contre les attaques de compétiteurs qui leur faisaient un crime d'avoir servi l'usurpateur. Grâce à l'énergique protestation de leur chef (1), ils conservèrent tous leur emploi et Le Sueur put continuer paisiblement ses fonctions à leur tête jusqu'en 1830. Louis XVIII et Charles X paraissent avoir accordé à Le Sueur la même estime que Napoléon. Tout d'abord, le premier le nomma Chevalier de la Légion d'honneur. On sait bien qu'il l'était depuis 1804, mais tout ce qui s'était passé sous l'usurpateur n'était-il pas nul et non avenu ? Aussi ce n'est pas une confirmation mais un brevet en bonne forme que (2) reçut le surintendant de la chapelle, brevet signé Louis, daté de l'an de grâce 1817, « de notre règne le 23^{m} », et pour comble, contresigné par un maréchal d'empire, Macdonald. Puis, en 1826 (3), il reçut le Cordon de Saint Michel. Enfin, en 1829, le roi Charles X lui accorda le titre de noble. (4) D'ailleurs, depuis sa reno-

(1) Lettre de Le Sueur à M. Mornard, appartenant à la collection de M. Ecorcheville et publiée par lui dans la S. I. M., Octobre 1911.

(2) Papiers de Le Sueur.

(3) 12 Octobre 1826. Le maître des cérémonies des ordres du roi, délégué par Sa Majesté, pour la tenue du Chapitre de l'Ordre de Saint Michel, a l'honneur d'adresser à Monsieur Le Sueur l'acte de serment par lui prêté à sa réception dans le dit Ordre le 29 du mois dernier. Signé : BALLANVILLERS.

(4) M. Le Sueur, compositeur célèbre, membre de l'Académie des Beaux-Arts, et l'un des surintendants de la musique de la

mination dans la Légion d'honneur, notre concitoyen s'intitulait bravement le Chevalier Le Sueur.

En 1822, à la mort de Méhul, Le Sueur fut nommé à sa place professeur de composition au Conservatoire. Dès 1815 il était entré à l'Institut, en même temps que Chérubini et Berton. « Il s'y distingua dans l'accomplissement de ses devoirs académiques, nous dit un de ses collègues (1) par une assiduité exemplaire, par l'intérêt qu'il prenait à toutes les discussions, par la lumière qu'il y apportait, par cette présence assidue de l'esprit et de la personne qui est encore un mérite chez ceux-là même qui s'honorent à d'autres titres ».

L'Institut avait projeté un Dictionnaire des Beaux-Arts, et Le Sueur avait consenti volontiers à se charger d'un certain nombre d'articles sur la musique. Il les écrivit, les lut à ses collègues qui les approuvèrent, mais le Dictionnaire ne fut pas complété et le travail de Le Sueur, avec bien d'autres, resta inédit. Sans doute, il n'y avait que des fragments de la grande histoire de la musique annoncée dans la préface et dans le texte de la *Mort d'Adam*. Cette histoire fut écrite, elle n'a pas été publiée non plus. Madame Le Sueur, qui avait collaboré aux recherches de son mari et traduit pour lui maint passage d'auteurs grecs et latins, légua par testament une certaine somme pour que ce grand ouvrage fût

Chapelle du roi, s'est rendu aujourd'hui, en costume de l'Institut, à l'audience solennelle de la Cour royale. La Cour, après avoir reçu le serment de M. Le Sueur, a enregistré les lettres patentes qui lui confèrent le titre de noble. *Gazette des Tribunaux*, 28 Avril 1829.

(1) Raoul Rochette. — Notice lue à l'Institut en 1838.

publié ; non seulement cette somme s'est évaporée en quelque virement obscur, mais le manuscrit a disparu. Le Sueur avait écrit bien d'autres ouvrages théoriques et critiques. A la mort de son gendre Boisselot, les manuscrits tombèrent dans des mains profanes, et bien qu'un savant collectionneur, M. Ch. Malherbe, n'ait reculé devant aucune peine pour les réunir (1), il n'a pu en sauver qu'une partie, considérable, il est vrai, mais avec bien des lacunes.

Tels qu'ils sont, ces manuscrits, rapprochés des ouvrages imprimés, complètent pour nous la physionomie morale de Le Sueur. « Ce qu'il fit, écrivait « Berlioz (2), ne ressemblait pas plus à ce qu'on « faisait de son temps qu'à ce que l'on fait aujour- « d'hui : et cela se conçoit. Tout chez Le Sueur « procédait d'un corps de doctrines musicales, « philosophiques et religieuses qu'il était seul à pro- « fesser, et que ses contemporains cependant se « sont tous accordés à respecter. »

Rien n'est plus vrai, à la condition de ne pas donner aux mots « corps de doctrines » un sens trop étroit. Les idées de Le Sueur s'enchaînaient assurément d'une façon fort logique, mais jamais il n'a pensé à les ériger en système, ni même à les classer bien méthodiquement. Voyez par exemple l'en tête d'un de ses principaux ouvrages inédits : « *Réflexions philosophiques, immortalité de l'âme, conseils aux*

(1) Depuis que nous écrivions ces lignes, M. Charles Malherbe est mort, léguant ses précieuses collections en partie au Conservatoire, et en partie à la Bibliothèque de l'Opéra.

(2) *Journal des Débats*, 27 Août 1852.

jeunes compositeurs. » (1) Ce titre multiple suffit seul à montrer que bien des sujets vont être traités, entre lesquels n'apparaît pas, à première vue, une grande cohésion (2). Il en va de même de ses écrits antérieurs, de ses partitions avec leurs notes et dans notre modeste travail il a bien fallu indiquer ses idées et ses théories non dans leur ensemble, mais au fur et à mesure que les œuvres nous en présentaient l'exposé ou la réalisation. Ce qui les relie étroitement, ce qui en fait la synthèse, c'est l'idéal très élevé auquel elles tendent toutes. Pour le profond et religieux Le Sueur, l'art n'est point un banal amusement, c'est chose sainte, apte à louer Dieu et à améliorer les hommes.

Comme un très grand musicien de notre temps (3), il pense que « son but n'est pas le profit ni même la « gloire, le vrai but de l'art est d'enseigner, d'éle- « ver graduellement l'esprit de l'humanité ».

On peut concevoir dès lors comment il comprenait sa mission de professeur. Si, comme l'a écrit quelque part M. Paul Bourget : « En tout, mais surtout en art, la sympathie est la grande méthode », nul n'était mieux fait que le généreux Le Sueur pour nouer entre lui et ses élèves ce lien indispensable. Ses défauts comme ses qualités, science technique bornée, ambitions esthétiques sans limites, érudition étendue mais discutable, bizarrerie d'imagination, tout concourait à rendre son enseignement le plus libéral du monde et le plus utilement individualisé.

(1) Collection Ch. MALHERBE.

(2) Il y a jusqu'à des considérations sur le choix d'une épouse.

(3) M. Vincent d'INDY. *Tribune de St-Gervais*, Nov. 1900.

Former des musiciens semblables à lui-même, leur imposer ses procédés, les munir de recettes infaillibles pour créer de la beauté, Le Sueur n'y pensait même pas. Il eût craint de gêner la personnalité naissante. Il ne voulait qu'éveiller les intelligences et aider chacune à marcher sûrement dans la voie que la nature lui avait tracée. Il le faisait, a dit un de ses meilleurs élèves (1), « avec un tact exquis et un « esprit d'analyse d'une grande profondeur. Pour « Berlioz, il se faisait symphoniste ; pour Ambroise « Thomas il retrouvait à soixante ans la verve qui le fit « écrire *la Caverne* à vingt-cinq ; pour Dietsh (2), « il recomposait le *Te Deum* d'Austerlitz ; pour moi, il « débrouillait le chaos harmonique et rappelait la « science des accords à son antique et sublime « origine. Aussi aucun n'a imité servilement la forme « du maître et ce libéralisme de doctrine explique « pourquoi tant de talents sont sortis de son école. »

De 1822 à 1839 le grand prix de Rome fut remporté quatorze fois par des élèves de Le Sueur. Beaucoup de ces lauréats n'ont pas vu réaliser les espérances que pouvait inspirer à eux-mêmes et aux autres ce premier succès. Mais plusieurs ont conquis la réputation ou la gloire et ce sont précisément ceux chez lesquels se montre plus évidente la trace des enseignements de Le Sueur.

Tel fut Elwart (3) dont nous citions plus haut le

(1) Elwart. Discours à l'inauguration de la statue d'Abbeville, 10 août 1852.

(2) Dietsh, né à Dijon en 1808, maître de chapelle de la Madeleine, chef d'orchestre de l'Opéra, mort en 1865.

(3) Elwart né à Paris en 1808, grand prix de Rome 1834, professeur d'harmonie au Conservatoire de 1837 à 1869, mort en 1877.

témoignage reconnaissant. Il n'eut guère au théâtre que des succès d'estime et ses oratorios bibliques dans le goût de son maître n'étaient pas faits pour entraîner beaucoup les contemporains de M. Scribe. Mais son long enseignement de l'harmonie, du contrepoint et de la composition au Conservatoire, lui assura la plus légitime autorité, ainsi que ses ouvrages théoriques nombreux et très répandus.

Boisselot, au contraire, prix de Rome de 1836 et qui devint le gendre de Le Sueur, obtint de brillants succès au théâtre avec des opéras à la manière d'Auber (1). De même Mermet sous le second empire avec son *Roland à Ronceveaux*.

Pour Ambroise Thomas, nous n'avons pas à apprécier ici son œuvre ; son nom suffit à rappeler la place considérable qu'il occupa longtemps dans le monde musical au siècle dernier, comme compositeur, comme professeur puis directeur du Conservatoire. Son prix de Rome (1832) était le septième remporté par la classe de Le Sueur. celui-ci le surnomma sa *septième sensible*. C'est en musicien qu'il exprima sa reconnaissance à son maître : il écrivit la cantate chantée à l'inauguration de la statue d'Abbeville. Y faisant allusion à la fin de sa vie, « Je devais, écrivait-« il, cet hommage à mon cher maître à qui j'ai tou-« jours conservé un pieux souvenir (2). »

Mais le plus cher des élèves de Le Sueur, celui qui lui doit le plus à tout point de vue, son vrai fils

(1) *Ne touchez pas à la reine*, à l'Opéra-Comique 1847 et *Mosquita la sorcière*, à l'Opéra, Sept. 1851.

(2) Lettre d'Ambroise Thomas à M. Dumont, professeur et maître de chapelle à Abbeville qui venait de retrouver le manuscrit longtemps égaré de la dite cantate.

intellectuel est une des gloires de la France : Hector Berlioz. Le sagace professeur eut le mérite de deviner le génie naissant, dès le jour où le jeune Dauphinois, âgé de vingt ans à peine, étudiant en médecine malgré lui, vint, avec le tranquille aplomb que donne l'ignorance, lui soumettre ses premiers et ambitieux essais de composition musicale (1).

« Je vins donc un matin, dit Berlioz, soumettre à « Le Sueur la partition de ma cantate à grand or- « chestre *Le Cheval Arabe* avec un canon à trois « voix, que j'avais cru devoir lui donner comme « auxiliaire dans cette circonstance solennelle. Le « Sueur eut la bonté de lire attentivement la pre- « mière de ces deux œuvres informes et dit en me « les rendant : « Il y a beaucoup de chaleur et de « mouvement dramatique là dedans; mais vous ne « savez pas encore écrire et votre harmonie est « entachée de fautes si nombreuses qu'il serait « inutile de vous les signaler, Géromo aura la « complaisance de vous mettre au courant de nos « principes d'harmonie, ensuite je vous recevrai « parmi mes élèves. » C'était l'obscur et bon Géromo qui avait eu l'idée de présenter son ami à Le Sueur, il le mit en état de suivre ses leçons, c'est donc à lui que Berlioz dut à la fois le maître le plus apte à développer ses dons merveilleux — maître providentiel, dit M Boschot — le plus bienveillant et le plus dévoué des protecteurs. Que ne fit pas Le Sueur pour son jeune disciple ! D'abord, il le reçut à son cours particulier sans lui demander une rétribution, qu'il eût été d'ailleurs dans l'impossibilité de verser,

(1) *Mémoires* de Berlioz, chap. VI, pp. 29 et suivantes.

puis il réussit à le faire entrer au Conservatoire dans sa classe et dans celle de Reicha. Le père d'Hector, médecin à la côte Saint André, fort irrité que son fils voulût abandonner la médecine pour la musique, lui coupe (1) les vivres; Le Sueur reçoit les confidences attristées du fils, écrit plusieurs fois au père pour amener une réconciliation (2), sans grand succès d'ailleurs. Lui, du moins, le maître ne doute pas de l'avenir. Lorsque Berlioz a réussi à faire exécuter sa première messe à Saint-Roch (3), il est transporté d'enthousiasme : « Venez, que je vous embrasse ! « morbleu ! Vous ne serez ni médecin, ni apothi- « caire, mais un grand compositeur. Il y a trop de « notes dans votre messe, vous vous êtes laissé « emporter, mais à travers cette pétulance d'idées, « pas une intention n'est manquée, tous vos tableaux « sont vrais, c'est d'un effet inconcevable (4). » Quand Berlioz doit donner son premier concert, Le Sueur sollicite le surintendant Sosthène de La Rochefoucauld et se chamaille avec son propre ami Chérubini, devenu directeur du Conservatoire, pour assurer à son élève la salle de concert de cet établissement. Cette faveur obtenue malgré Chérubini, Le Sueur prétend quand même emmener ce dernier à l'audition : « Qué zé n'ai pas bésoin, répond l'Italien « furieux, d'aller apprendre comment il ne faut pas « faire ! » En 1828, Berlioz, qui a obtenu un second

(1) Correspondance inédite, *Appendice*, p. 358.

(2) Berlioz, *Mémoires*, t. I, p. 48.

(3) 10 Juillet 1825. Et c'est encore Le Sueur qui lui avait procuré, pour la diriger, le concours du Chef d'orchestre de l'Opéra, Valentino.

(4) Lettre du 21 Juillet. Tiersot, les *Années Romantiques*, p. 22.

prix, sollicite (1) du ministère Martignac un « encouragement annuel » pour lui permettre de continuer ses études à Paris. Voici en quels termes son maître appuie (2) la demande : « Ce jeune homme, « très instruit dans toutes les autres sciences, « deviendra, j'en réponds, un grand compositeur, « qui fera honneur à la France, et j'ose prédire « qu'avant dix ans il peut devenir même un véri« table chef d'école. » Enfin, en 1829, Berlioz concourt une seconde fois pour le prix de Rome. « Mon « père, écrit-il, n'a pas voulu fournir à la dépense « de mon séjour à l'Institut, c'est M. Le Sueur qui « y a pourvu (3). »

Le Dimanche, Le Sueur emmenait son élève aux Tuileries avant la messe et lui expliquait l'*Oratorio* que l'on allait exécuter. Après la cérémonie, il l'entraînait parfois dans de longues promenades dans le jardin ou au bord de la Seine. C'étaient, ces jours-là de précieux conseils suivis de curieuses confidences. Puis venaient les discussions « car il me permettait « de discuter avec lui quand nous étions seuls, et « j'usais quelquefois de la permission un peu plus « largement qu'il n'était convenable. Mais nous « avions la certitude de nous retrouver à divers « points de ralliement, tels que Gluck, Virgile, « Napoléon, vers lesquels nos sympathies conver« geaient avec une ardeur égale. (4) » Madame Le Sueur accueillait Berlioz chez elle et ses aimables

(1) Tiersot, les *Années Romantiques*, page 51.

(2) *Ibid.*, page 53.

(3) A Humbert-Ferrand, 15 Juillet 1829.— *Lettres intimes*, p. 44.

(4) *Mémoires* de Berlioz, p. 32 et 33.

filles nouaient avec lui une camaraderie toute fraternelle. Il est de toutes leurs réunions, il accompagne ces dames au bal, il est « leur chevalier » (1). De Rome, il envoie une chanson populaire Italienne pour Eugénie. Il n'apprécie pourtant pas beaucoup leur talent musical, non plus que celui de la charmante Louise Vernet : « Tout ira bien, écrit-il de la villa Médicis, pourvu que Mademoiselle Horace ne nous régale pas de quelqu'air à la mode ! J'aimerais autant entendre les demoiselles Le Sueur ou le cri de la chauve-souris que de l'écouter chanter (2). » Mais, de Rome encore, il écrit plusieurs fois de longues lettres à Madame Le Sueur et termine ainsi l'une d'elles : « Je demande bien pardon à Mesde-« moiselles Eugénie et Clémentine, mais le jour de « l'an n'est pas si éloigné que l'usage ne puisse « m'autoriser à les embrasser toutes les deux. » (3). Pendant ses années les plus difficiles, Berlioz, assez mal avec sa famille, en avait véritablement retrouvé une chez son maître.

Il ne fut point ingrat pour tant de bonté. Dans ses nombreux écrits, il parle bien souvent de son bienfaiteur avec un ton sérieux et respectueux qui ne lui est pas très accoutumé. Il ne discute ses idées, ne combat ses utopies qu'avec ménagement et déférence (4). « Je « suis loin, dit-il dans ses *Mémoires* (5), de manquer « de reconnaissance pour cet excellent et digne « homme qui a entouré mes premiers pas dans la car-

(1) Lettre à sa sœur, Nancy. *Années Romantiques*, p. 12.

(2) Lettre à ses parents. *Ibid.*, p. 150.

(3) Lettre à Madame Le Sueur. *Ibid.*, p. 181.

(4) *Voyage en Allemagne*, p. 253.

(5) *Mémoires*, t. I, p 80.

« rière de tant de bienveillance et m'a jusqu'à la fin de « sa vie témoigné une véritable affection. » Il est pourtant injuste et se trompe sur son propre compte — ce n'est pas la seule fois — quand il s'imagine et nous affirme (1) s'être débarrassé des doctrines vaines et de l'influence de Le Sueur. Cette influence est patente, évidente dans ses œuvres, dans toutes ses œuvres. « Il a beau la nier, elle est restée maî-« tresse jusqu'au dernier jour, d'autant plus incon-« testée qu'elle était inconsciente... Pour avoir lieu « à l'insu du sujet, le phénomème n'en est pas moins « visible à l'œil de l'observateur » (2). Berlioz a compris que l'art a plus et mieux à faire qu'à amuser, comme chez Rossini, l'oreille ou même, comme chez Auber, l'esprit de l'auditeur, que toutes les passions et toutes les idées sont de son ressort. « La musique, écrit-il (3), est l'art d'émou-« voir par des combinaisons de sons les hommes « intelligents ». Or la recherche de l'expression, de l'expression dramatique, n'est-elle pas la pensée dominante de Le Sueur ? A côté de la peinture des passions Le Sueur demande à son art celle des objets extérieurs et la musique descriptive, pittoresque, sera un des constants soucis de Berlioz.

Pour atteindre ce double but, que de similitudes dans les procédés !

Tous deux affectionnent la variété des rhytmes, et les aventureuses recherches de Le Sueur sur ceux

(1) T. I, pp. 78 et 114.

(2) Octave Fouque, *Les Révolutionnaires de la musique*, pp. 7 et 164 et suivantes.

(3) Berlioz. *A travers chants.*

de la musique antique porteront leurs fruits chez Berlioz. De même celui-ci fera un fréquent emploi des modes grecs préconisés par son devancier (1). Tous deux veulent éveiller l'image par le timbre et ne conçoivent certaines mélodies que jouées par certains instruments. Pour le coloris orchestral, Berlioz réalisera magnifiquement ce que son maître a indiqué et tenté (2). Chez tous deux, même goût pour les grandes masses vocales et instrumentales. Le Sueur avait eu dix harpes pour *les Bardes*, Berlioz en voudra vingt-cinq pour sa cantate de l'exposition de 1844 (3). Il y avait quatre orchestres pour le chant du 1er Vendémiaire, quatre fanfares de cuivres interviendront dans le célèbre « *tuba mirum* » de la messe de *Requiem* (4). Le Sueur avait eu 500 exécutants pour les oratorios du sacre et réclamait ces sonorités puissantes pour toute la musique religieuse, Berlioz demandera trois cents exécutants pour les chœurs des *Troyens* (5) et insiste plus d'une fois sur la valeur des masses au point de vue de l'effet

(1) La cadence finale de « l'invocation à la nature », dans la *Damnation* est dans le mode hypodorien (mineur sans note sensible). L'air d'Hérode de l'*Enfance du Christ* est dans le mode Dorien (3e ton du plain chant). Et la chanson du roi de Thulé et bien d'autres passages.....

(2) « Berlioz fut l'initiateur incomparable de toute la génération « à laquelle j'appartiens ; il a ouvert la porte d'or par laquelle s'est « échappé pour envahir le monde, l'essaim des fées éblouissantes « et enchanteresses de l'instrumentation moderne » (Saint-Saëns).

(3) « M. Berlioz, dit *le Ménestrel*, est apparu au milieu d'un bouquet de harpes. »

(4) Exécutée pour la première fois le 5 Déc. 1837, dans cette église des Invalides qui avait entendu le Chant du 1er Vendémiaire, an X.

(5) Note de la partition.

et de l'expression. Le Sueur a écrit des hymnes civiques, Berlioz orchestrera la Marseillaise et composera la *Symphonie funèbre et triomphale aux victimes de la révolution de Juillet.* Enfin les motifs caractéristiques ont un grand rôle chez *l'auteur* de la *Damnation.* Dans la course à l'abîme, à la terrifiante chevauchée vient se superposer une prière de femmes rencontrées au pied d'un calvaire de la route ; c'est un air populaire dauphinois. Il y a un motif pour la tristesse de Roméo. Et quelle importance Berlioz n'a-t-il pas accordée à l' « Idée fixe » dans la symphonie fantastique et dans les commentaires qu'il en a faits.

Les rapprochements ne sont pas moins frappants dans les écrits théoriques et critiques de l'un et de l'autre (1) ; à ce point que M. Boschot (2) a pu citer tel fragment, telle analyse de Gluck par exemple qu'on serait assez empêché, à première vue, de savoir auquel des deux attribuer. Dernière coïncidence : ni l'un ni l'autre n'a écrit une note pour le piano.

Peut-on admettre que tant de ressemblances entre un maître et son disciple soient purement fortuites ? Non, et malgré les dénégations de Berlioz, il faut reconnaître là une véritable filiation artistique.

Cela d'ailleurs a été fort bien mis en lumière par des écrivains de talent (3). On a moins remarqué l'influence bien sensible à mon sens de notre

(1) Au point de vue des idées ; mais à celui de la forme, Berlioz malgré ses fantaisies est bien supérieur à son devancier.

(2) A. Boschot, *La jeunesse d'un romantique*, pp. 165 et 181.

(3) Octave Fouque, *Les Révolutionnaires de la musique*, et M. A. Bosch., ouv. cité.

concitoyen sur un autre grand musicien français. Nous en avons pourtant le témoignage le plus irrécusable, celui du disciple lui-même Plus sincère ou plus conscient que Berlioz, voici ce qu'écrivait Charles Gounod (1) : « Berton étant mort environ « deux mois après mon entrée dans sa classe, Chéru- « bini me plaça dans celle de Le Sueur, esprit grave, « recueilli, d'une inspiration parfois biblique, très « enclin aux sujets sacrés ; grand, le visage pâle « comme la cire, l'air d'un vieux patriarche Le « Sueur m'accueillit avec une bonté et une tendresse « paternelles, il était aimant, il avait un cœur chaud. « Sa fréquentation, qui malheureusement pour moi « n'a duré que neuf ou dix mois, m'a été très salu- « taire et j'ai reçu de lui des conseils dont la lumière « et l'élévation lui assurent un titre ineffaçable à « mon souvenir et à ma reconnaissance. »

Racine avait passé à Port-Royal à peu près le même temps que Gounod chez Le Sueur et Le Sueur n'a pas plus fait Gounod que Port-Royal n'avait fait Racine. Le génie ne s'enseigne pas et bien d'autres influences ont agi sur l'auteur de *Faust*, mais celle de son premier maître nous paraît chez lui bien marquée. « Je voudrais me bâtir un nid dans l'accord parfait », disait un jour ce dernier. Or son maître s'y était cantonné avec obstination. Peut-être a-t-il appris de lui l'art de tirer de grands effets de procédés harmoniques très simples : une pédale prolongée, une marche, une progression chromatique, etc. ; les rappels de thèmes dans *Faust* et dans *Roméo* sont

(1) Ch. Gounod, *Mémoires d'un artiste*, p. 68.

présents à toutes les mémoires (1). Mais c'est surtout dans la musique religieuse (2), dans les grands oratorios *Rédemption* et *Mors et Vita*, que nous retrouvons toute la poétique de Le Sueur : abstraction des formes anciennes de l'oratorio, réalisme voulu dans l'expression musicale du texte, simplicité voulue aussi du développement mélodique, respect de la prosodie, emploi, répétition, superposition des motifs caractéristiques. Les deux oratorios que nous venons de citer sont précédés l'un d'un « commentaire de l'auteur », l'autre d'une préface qui rappellent fort les « programmes des intentions musicales du citoyen Le Sueur ». Celui-ci avait rêvé d'écrire lui-même les poèmes de ses compositions, Gounod l'a fait pour *Rédemption*. Deux fois dans cette partition les mélodies originales viennent se superposer à des chants liturgiques ; enfin la phrase caractéristique qui annonce la venue du Sauveur se répète plusieurs fois, « soit sourdement dans le fond d'un nouveau tableau, soit développée avec de nouveaux moyens », comme le préconisait l'essai de 1787.

Dans *Mors et Vita*, les motifs caractéristiques prennent plus d'importance encore, il y en a un qui sert de base à tout le *Requiem*, première partie de

(1) M. P. Lacome (*Introduction à la vie musicale*, p. 8), fait remarquer que Gounod s'est servi des notes de la lyre de Mercure (tonique, quarte, quinte, octave), pour en faire l'accompagnement persistant d'un chœur d'Ulysse. « Je n'affirmerais pas, ajoute-t-il, que Gounod ait songé à Mercure et à sa lyre. » N'est-ce pas au moins très vraisemblable chez le disciple de Le Sueur ?

(2) Gounod écrivit à l'âge de vingt ans sa première messe qui fut exécutée à St-Eustache. « Je la dédiai, dit-il, avec autant de témérité que de reconnaissance à la mémoire de mon cher et regretté maître Le Sueur ». *Mémoires d'un artiste*, p. 74.

l'oratorio. « Sa sévérité, dit l'auteur, doit exprimer « les angoisses de la mort. Tantôt montant et tantôt « descendant, il se combine avec d'autres formes « mélodiques, expressives de sentiments tout à fait « différents. » Et ce motif est bien remarquable ; les quatre notes qui le composent partant de la tonique se suivent à intervalles égaux de seconde majeure. Tout cela n'est-il pas du Le Sueur (1) ?

Il faut conclure que le vieux maître a exercé une influence salutaire sur Berlioz, sur Gounod, et moins directement sur d'autres encore, surtout par l'ampleur et l'élévation de ses vues esthétiques. Nous sommes loin de dédaigner le genre « essentiellement français » de l'opéra comique et cette musique aimable qui va de la *Dame Blanche* à *Manon* (2) en passant par le vaste répertoire d'Auber, mais il est bon tout de même que nos musiciens aient réalisé des œuvres d'une plus grande portée psychique. Le Sueur a contribué à les y pousser par son exemple et par son enseignement.

Après avoir montré Berlioz disciple de Le Sueur, il est assez piquant de le voir initiateur de son maître. Weber, à son passage à Paris, qui avait refusé de recevoir Rossini, vint rendre visite à Le Sueur. Ces deux grands artistes fort différents entre eux, mais

(1) « Quand Le Sueur ressemble à quelqu'un, dit M. Tiersot, c'est plutôt à ses successeurs qu'à ses devanciers ». — En écoutant une bonne exécution de sa première messe, nous avons eu plusieurs fois l'impression d'entendre de la musique de Gounod ; oserons-nous ajouter d'un Gounod moins tendre et plus viril ?

(2) Nous ne disons pas « *Carmen* » parce que, dès la fin de l'introduction, la pensée comme la forme de Bizet déborde superbement le cadre convenu du genre opéra-comique.

remplis des mêmes aspirations hautes et généreuses, pouvaient sympathiser, mais il semble que, par une modestie exagérée, le maître allemand n'ait pas fait connaître lui-même sa musique à l'auteur des *Bardes*. (1) Ce fut Berlioz qui s'en chargea : « Je suis lié, « écrivait-il en 1828, avec un jeune allemand, Schlo-« sser, qui avait beaucoup connu Weber. Dernière-« ment nous avons passé cinq heures de suite devant « un piano à faire entendre à M. Le Sueur des « morceaux du *Freischütz*, d'*Oberon* et d'*Euryanthe* « qu'il ne connaissait pas le moins du monde. Il « était aux anges ; ces formes nouvelles lui faisaient « éprouver des sensations inconnues. » (2)

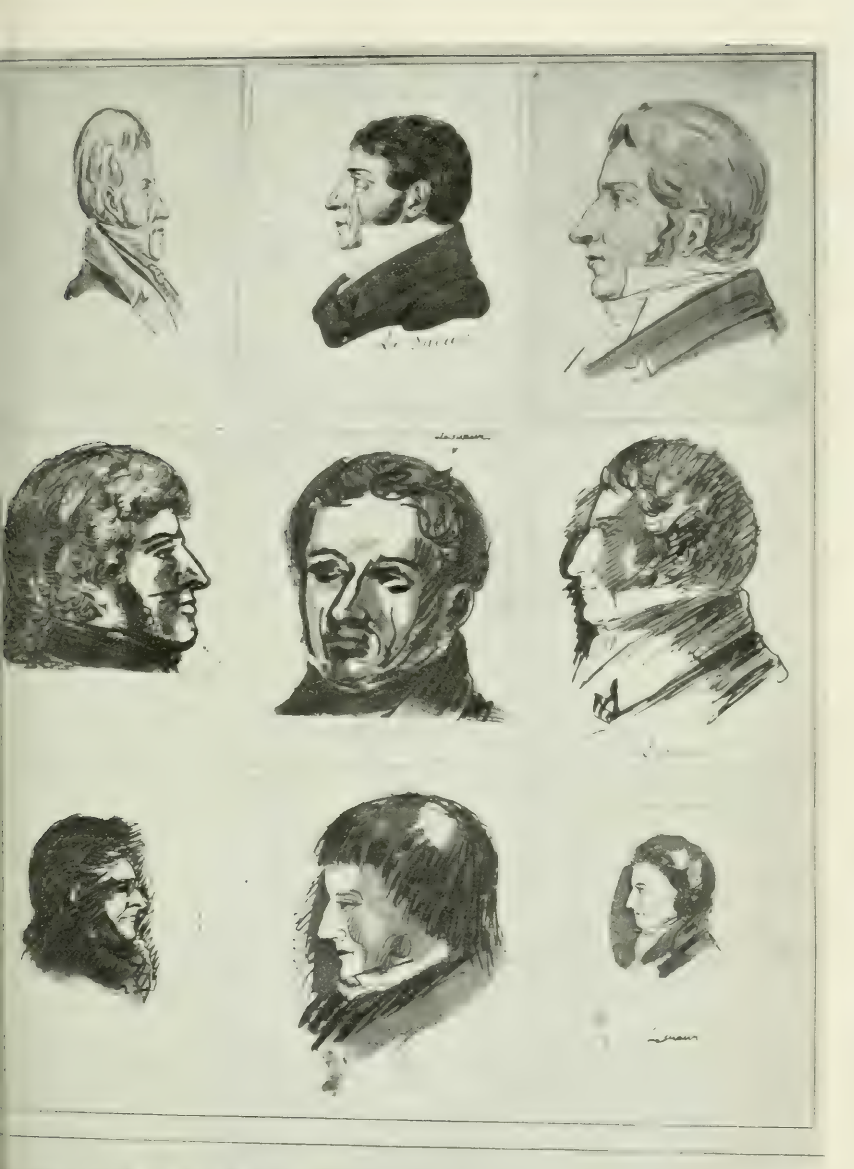
Malgré la technique toute différente de la sienne, Le Sueur comprenait facilement cette musique expressive et dramatique.

Il devait être plus réfractaire à la musique pure, à la symphonie, qu'il n'était pas loin de considérer comme un genre inférieur et dont Haydn et Mozart avaient d'ailleurs, à son sens, posé les bornes qui ne pouvaient être dépassées. Quand Habeneck commença les concerts du Conservatoire, il s'abstint d'y assister. Cependant Berlioz lui persuada qu'il était de son devoir de faire connaissance avec la musique de Beethoven et, à force d'insistances, l'entraîna un jour où l'on jouait la symphonie en *ut mineur*.

« Il voulut l'entendre consciencieusement et sans « distraction d'aucune sorte. Il alla se placer seul

(1) Un matin Le Sueur me dit : « Je viens de recevoir la visite de Weber ! cinq minutes plus tôt vous l'eussiez entendu me jouer sur le piano des scènes entières de nos partitions françaises ; il les connaît toutes ! » *Mémoires de* Berlioz, t. I, p. 85.

(2) Lettre à sa sœur Nancy, 1er Nov. 1828.



[illegible] Le Sueur [illegible]

H. Macqueron — Abbevile

« au fond d'une loge occupée par des inconnus et « me renvoya. Quand la symphonie fut terminée, je « descendis et le rencontrai dans un couloir ; il était « très rouge et marchait à grands pas ; eh bien, « cher maître ? lui dis-je. — Ouf ! je sors, j'ai besoin « d'air. C'est inouï ! c'est merveilleux ! (1) cela m'a « tellement ému, troublé, bouleversé, qu'en sortant « de ma loge et voulant remettre mon chapeau, j'ai « cru que je ne pourrais plus retrouver ma tête ! « Laissez-moi seul... A demain... » Le lendemain cependant l'enthousiasme de Le Sueur s'était quelque peu refroidi, il se laissa arracher un nouvel aveu de la profonde émotion qu'il avait éprouvée, mais ajouta avec un singulier sourire : « C'est égal, il ne faut pas faire de la musique comme celle-là ». Berlioz répondit : « Soyez tranquille, cher maître on n'en fera pas beaucoup ! »

Et le « Jeune-France » s'attriste de voir son maître lutter ainsi contre l'évidence de ses propres impressions. Il faut pourtant comprendre qu'à soixante-dix ans ou presque, eût-on été soi-même révolutionnaire jadis, on ne peut accepter sans un sérieux effort de volonté une nouvelle révolution.

Nous arrivons presque à la fin de la carrière de Le Sueur et nous n'avons pas encore essayé de décrire sa personne. C'est que nous ne connaissons pas d'image de notre compositeur dans sa jeunesse. Un collectionneur aussi aimable qu'érudit, M. Macqueron, d'Abbeville, a bien voulu nous communiquer une dizaine de précieux dessins et cinq portraits

(1) A rapprocher des impressions de Goethe. — *Briefe von F. Mendelssohn B.* — Seite 6. Weimar 1830, an seine Familie.

gravés, il n'en existe probablement pas d'autres (1). Tous d'après le costume datent de la Restauration. Tous offrent cette même physionomie intéressante et typique. Le front haut, couronné de cheveux en coup de vent, les yeux un peu enfoncés sous le sourcil bien fourni et les longs cils, le regard vif et très doux à la fois, le nez droit, un peu fort, les narines fines et mobiles, les joues creuses, les lèvres minces et spirituelles aux commissures souples, le menton volontaire se dégageant de l'énorme cravate, tout révèle un caractère franc, une sensibilité éveillée, un esprit ouvert et actif. « Ses traits, dit un écrivain, « étaient sévères, nobles, purs, éclairés par l'intel- « ligence supérieure qui les avait pour ainsi dire « façonnés à son image. Le front élevé et poli « comme une table de marbre destinée à recevoir et « à effacer les mille impressions qui le traversaient, « la bouche fine, bien fendue des lèvres, passant « aisément de la mélancolie des grandes préoccupa- « tions à la grâce détendue du sourire, les joues « pâles, amaigries par la contention de l'étude et « par les luttes de la vie C'était une pensée qui se « posait et se dessinait en lui ». Qui parle ainsi ? — Lamartine (2), mais pas du tout de Le Sueur ; c'est O. Fouque qui eut l'originale idée de lui emprunter

(1) Le buste sculpté par Auvray, qui est à l'Institut et au Conservatoire, n'est qu'une copie des portraits antérieurs puisqu'il a été fait en 1840, de même la statue, aussi la médaille commémorative à la bibliothèque d'Abbeville. - Le meilleur portrait est celui que nous donnons en tête de ce travail, dessiné au physionotrace et gravé en 1818 par Quenedey, graveur et miniaturiste en renom en 1818.

(2) *Entretiens littéraires.*

pour ce dernier le portrait qu'il avait écrit pour Cicéron et vraiment il y a entre ces deux têtes de curieuses ressemblances. Les dessins de la collection Macqueron présentent aux épaules une assez belle carrure de solide paysan, mais sans embonpoint ; il paraît que, passé l'âge mûr, il avait beaucoup pâli et maigri. Sa mince et longue personne perdue dans les plis flottants d'un vaste carrick faisait alors une silhouette quelque peu fantastique et aurait prêté à rire si la dignité de son visage n'eût imposé le respect. Gounod nous l'a dit, « il avait l'air d'un vieux patriarche ».

Quant à son portrait moral, nous pensons que ses actes l'ont tracé suffisamment. Un grain de vanité, une susceptibilité un peu ombrageuse, voilà la part de faiblesse humaine que nous avons dû constater, mais par contre nous avons vu constamment notre Picard loyal, désintéressé, naïf, oublieux des injures et jamais des bienfaits, un peu fier devant les puissants, indulgent à ses rivaux, accueillant aux jeunes, inlassablement bon pour tous, uniquement amoureux de son art, travailleur acharné, idéaliste impénitent. En faut-il plus pour mériter la sympathie ? Naïf, disions-nous, et son gendre Boisselot racontait sur ce point une amusante anecdote. Alors qu'il était le fiancé de Mlle Eugénie Le Sueur et venait lui faire sa cour, il s'amusait à lui conter des histoires dignes de Shéhérazade qu'avec sa verve méridionale il embellissait des plus mirifiques descriptions. La fiancée s'en égayait, mais le beau-père écoutait avec un vif intérêt et prenait tout cela au sérieux, si bien que Boisselot parlant un jour d'un vague prince charmant

qui avait offert à sa belle un diamant gros comme sa tête : « En êtes-vous bien sûr ? » demanda très sérieusement Le Sueur, et avec les marques du plus grand étonnement. Cette anecdote montre à quel point ce grand esprit resta jusqu'à la fin étranger aux réalités de la vie. Madame Le Sueur lui en évitait le contact avec un dévouement constant, prenant pour elle soucis d'affaires, devoirs sociaux, corvées mondaines et tout ce qui eût pu troubler le studieux loisir de son grand homme, de son grand enfant. Elle ne put éviter pour lui ni pour elle-même un affreux chagrin. « Hélas, écrivait Berlioz (1), mon « pauvre maître vient de perdre sa fille aînée (2), âgée « de vingt ans, un ange de grâce et de beauté. Elle « était sur le point de se marier. Depuis quelques « semaines elle était souffrante, mais sans garder le « lit ; ses parents n'éprouvaient pas la moindre inquié- « tude, ne se doutant pas qu'elle fut attaquée d'une « maladie de poitrine. Les médecins qui ne s'y trom- « paient pas les ont abusés jusqu'au dernier moment .. « Le père montre beaucoup de fermeté, mais je crois « qu'une seconde perte comme celle-là le tuerait ! »

Cette épreuve chrétiennement supportée n'aigrit pas ce grand cœur, non plus que la tristesse de voir ses œuvres un peu délaissées. Ses élèves nous ont dit quels trésors il conservait à eux et aux siens, d'indulgence et de bonté, mais il aima de plus en plus la solitude (3), s'isolant soit en ses longues pro-

(1) A sa mère, 11 Janv. 1828.

(2) Mlle Clémence.

(3) « Quant au vieillard, unique survivant de générations disparues, mort d'une part aux jouissances de la vie, d'autre part élevé au-dessus d'elles, la solitude est son véritable élément. » Schopenhauer, *Sagesse dans la vie*. Tradon Cantacuzène, p. 184.

menades, soit dans son cabinet de travail et là encore nous retrouvons la sollicitude de Madame Le Sueur, écartant avec tact, mais impitoyablement, les visites importunes, fussent-elles princières (1).

C'est en solitaire aussi qu'il aime à revenir au pays natal. Quand il arrive à Abbeville, des parents, des amis, des admirateurs l'attendent et l'accueillent. A tous il témoigne son affection et montre son affabilité coutumière, mais bientôt il s'échappe pour aller seul revoir la petite vallée de Drucat, ses frais ombrages et son ruisseau limpide. A pas lents, il la parcourt tout entière, puis il revient sur la hauteur à son hameau du Plessiel Il ne retrouve presque personne de ceux qu'il a connus, mais combien les choses ont peu changé ! Pendant que le monde semblait ébranlé, sur ce coin de terre picarde le paysan continuait impassible son labeur toujours le même et toujours fécond... La journée s'achève ; avant de redescendre à Drucat, Le Sueur s'arrête à une croisée de chemins. A ses pieds, le village, blotti sous les grands arbres, ne se révèle que par les légères fumées bleues qui s'élèvent entre leurs branches et par le modeste clocher de la petite église où pour la première fois on a admiré sa voix d'enfant. Au-delà du ruisseau les jardins montent en pentes rapides au vaste plateau qui étend au loin ses molles ondulations. Là, sous les rayons obliques du soleil couchant et

> Ce reste de jour dont s'éclaire
> La dernière heure du travail,

un laboureur pousse lentement la charrue. Son « hue ! dia ! » monotone, le bruit chantant des roues

(1) O. Fouque, *Les Révolutionnaires de la musique*, p. 141.

d'un chariot qui rentre à la ferme, un aboiement lointain, le cri joyeux d'un enfant troublent seuls par instants le silence, le reposant et religieux silence du soir Dans ce paysage paisible et familier le vieillard sent revivre ses premières émotions, sa joie au passage du régiment et sa grande peur quand on le présenta à Messieurs du Chapitre (1) Puis descendant le cours de sa vie si remplie, il revoit ses luttes, ses travaux, ses misères, ses triomphes, tout ce qu'il a créé, tout ce qu'il a rêvé, tout ce qu'il a souffert. Enfin ce sont les événements prodigieux dont il a été témoin. En retrouvant dans sa pensée tant d'hommes disparus, tant de passions mortes, les calamités oubliées, les splendeurs éteintes et tous ces pouvoirs écroulés les uns sur les autres, lui qui sait si bien la Bible redit le mot du roi Salomon : *Vanitas vanitatum ;* et, s'élevant au-dessus des contingences, sa méditation s'achève en une prière sereine dont il a voulu nous laisser le souvenir en faisant élever en ce point une croix. Entretenue après lui par sa veuve, puis par d'autres mains pieuses, elle étend encore aujourd'hui ses bras entre les vieux ormes touffus qui l'entourent et l'abritent contre les vents venus de la mer. Une courte inscription rappelle le nom du donateur (2)

(1) Tableau de Laurent Detouche, salon de 1857, reproduit dans le *Monde illustré* de la même année.

(2) « Je tiens extrêmement à ne pas laisser détruire ce monu-
« ment, objet de la constante piété de mon mari ; mais cependant,
« il faudra faire en sorte que son rétablissement s'effectue avec
« le moins de frais possible, n'étant pas très riche et ayant été
« obligée de faire énormément de dépenses dans l'intérêt de la
« gloire de celui dont je suis fière de porter le nom. » — Lettre

Le Sueur mourut à Paris, le 6 octobre 1837 ; ses funérailles eurent lieu à l'Eglise Saint-Honoré, avec la pompe ordinaire, on déclama sur sa tombe les banalités d'usage, la presse publia des notices élogieuses, et, à l'Institut, Raoul Rochette prononça un solennel panégyrique. Pourtant, qui pensait encore à *la Caverne* et aux *Bardes ?* On chantait encore la musique d'Eglise (1), mais peu à peu il ne resta guère au répertoire des maîtrises que le grand « *salutaris* » de la première messe. En 1852, on inaugura à Abbeville, avec cantate et discours, la statue de la Place St-Pierre. Ce fut un dernier jour de gloire... Depuis c'est l'oubli !

Nous n'avons pourtant pas le droit de rien laisser perdre de notre héritage, ni de négliger ceux qui l'ont enrichi. Les très grands ne sont pas seuls à entretenir, à perpétuer la vie musicale. Le flambeau de cette vie, Le Sueur a fait plus que le transmettre, il en a accru l'éclat et projeté largement la lumière. Puisse notre modeste essai l'avoir montré et décidé le lecteur à répondre comme nous le faisons nous-même à la question que nous posions au début. Pour le « petit vicaire » de la cathédrale d'Amiens devenu le maître de Chapelle de Notre-Dame, le chantre de nos victoires, l'auteur des *Bardes* et de *Debborah*, le

de Mme Adéline Le Sueur à Léon Petit d'Abbeville, cousin de son mari, 22 Mai 1852. Parmi les dépenses dont parle Mme Le Sueur, il y a le présent fait par elle des œuvres complètes de son mari à diverses bibliothèques, notamment celles d'Amiens et d'Abbeville. (Voir sa lettre à Ch. Louandre, *Bibliothèque d'Amiens*, fonds de Marcy).

(1) Correspondance de Mme Le Sueur avec plusieurs maîtres de Chapelle *(Bibl. Opéra)*.

maître de Gounod et de Berlioz, pour ce novateur inspiré, cet initiateur incomparable, pour cette noble conscience d'artiste, oubli ou dédain serait injuste ; c'est l'estime et la reconnaissance qui s'imposent, c'est la gloire qui est méritée.

Amiens, Décembre 1911.

ŒUVRES DE LE SUEUR

MUSIQUE RELIGIEUSE

Gravée en 17 volumes

Tome Ier. — Première messe solennelle à grand orchestre, dédiée à M. le duc de Grammont.

— II. — Oratorio de Debborah à grands chœurs et à grand orchestre, dédié à Sa Majesté le roi de Prusse, 1828.

— III. — Trois Te Deum à grand orchestre, dédiés à M. le duc de Duras.

— IV. — Deux oratorios de la Passion, pouvant être exécutés pendant les messes basses.

— V. — Deuxième messe solennelle à grands chœurs et grand orchestre.

— VI. — 1° Super flumina Babylonis à grands chœurs et grand orchestre. 2° Troisième oratorio du carême et morceaux d'ensemble. 3° In virtute tua, prière, solo, chœur et orchestre.

— VII. — Rachel, oratorio historique et prophétique à grand orchestre et grand chœur avec soli.

— VIII. — Ruth et Noemi, suivi de Ruth et Booz, chœur et symphonie hypocritiques.

— IX. — Premier oratorio pour le couronnement des princes souverains de toute la chrétienté, n'importe la communion.

— X. — Deuxième oratorio pour le couronnement des princes souverains, dédié à l'Académie des sciences, agriculture, belles-lettres et arts du département de la Somme.

— XI. — Troisième oratorio pour le couronnement des princes souverains, dédié à l'Académie royale de Suède.

— XII. — Troisième messe solennelle, dédiée à la Société philharmonique de Vienne.

— XIII. — Cantate religieuse suivie du motet : Veni sponsa, coronaberis, dédié à la Société philharmonique de Londres.

— XIV. — Deux psaumes. 1° Ad templum credidi, soli et chœurs. 2° Cœli enarrant, soli et chœurs.

— XV. — 1° Messe basse et Domine Salvum. 2° Motet : Johannes baptizat, Domine Salvum avec accompagnement d'orgue.

Tome XVI — Oratorio de Noel à grand orchestre et grands chœurs, dédié à Madame la duchesse d'Angoulême.

— XVII. — 1° et 2° Domine Salvum, prière pour l'empereur. 3° O Salutaris, chœur. 4° Chœur : O Filii avec un majeur composé sur le même rythme. 5° Stabat sur des motifs liturgiques traditionnels.

MUSIQUE DES FÊTES CIVIQUES

1° Chant des triomphes de la République, paroles de La Harpe. 30 Vendémiaire an III.

2° Ode pour la fête de la liberté, paroles de Lebrun. 10 Thermidor an VI.

3° Chant national pour l'anniversaire du 21 Janvier, paroles de Lebrun. An VII.

4° Chant du 9 Thermidor, paroles de Desorgues. An VII.

5° Chant villageois pour la fête de l'Agriculture.

6° Hymne a la Vieillesse, pour les fêtes décadaires.

Ces deux compositions existent en manuscrit et complètes dans la collection Malherbe.

7° Chant du premier Vendémiaire en faveur du rétablissement de la paix, paroles d'Esmenard, quatre chœurs, grand orchestre et orgue.

Matériel manuscrit incomplet à la bibliothèque du Conservatoire.

MUSIQUE DE THÉATRE

1° La Caverne ou le repentir, drame lyrique en trois actes, paroles de Dercy, *théâtre Feydeau, 16 Février 1793.*

Edité chez Nadermann.

2° Paul et Virginie ou le triomphe de la vertu, drame lyrique en trois actes, paroles de Dubreuil, *théâtre Feydeau, 13 Janvier 1794.*

Nadermann.

3° Télémaque dans l'ile de Calypso ou le triomphe de la sagesse, tragédie lyrique en trois actes, paroles de Dercy, *théâtre Feydeau, 11 Mai 1796.*

Nadermann.

4° Tyrtée, tragédie lyrique reçue au théâtre des arts en 1796, *jamais exécutée ni gravée.*

5° Artaxerxe, tragédie lyrique reçue au théâtre des arts, 1801, *jamais exécutée ni gravée.*

6° Ossian ou les Bardes, opéra en cinq actes, *dédié à Sa Majesté impériale et royale Napoléon*, paroles de Dercy et Deschamps. *Académie impériale de musique, 10 Juillet 1804.*

Gravé par Huguet. édité la même année chez Imbault.

7° Adam, tragédie lyrique et religieuse en trois actes, suivie du Ciel, paroles de Guillard, imitée du célèbre Klopstock. *Académie impériale de musique, 1809.*

8° Le triomphe de Trajan, opéra en trois actes en collaboration avec Persuis, paroles d'Esmenard, 1808.

9° Inauguration du temple de la victoire, en collaboration avec Persuis, un acte, 1808.

10° Alexandre a Babylone, opéra en cinq actes, paroles de Baour-Lormian. *Jamais exécuté. En manuscrit à la bibliothèque de l'Opéra.*

ECRITS DE LE SUEUR

1° Exposé d'une musique une, imitative et particulière a chaque solennité, *où l'on donne les principes généraux sur lesquels on l'établit et le plan d'une messe propre à la fête de Noël,* essai par M. Le Sueur, maître de chapelle de l'Eglise de Paris.

« *Denique sit quodvis simplex dumtaxat et unum* ».

A Paris chez la Veuve Herissart, imprimeur du chapitre, rue Neuve Notre-Dame, à la Croix-d'Or, 1787.

Suite de l'essai sur la musique sacrée et imitative... avec le plan d'une messe pour Pâques.

Exposé d'une musique imitative..... avec le plan d'une messe pour la Pentecôte, suite de l'essai.

Suite de l'Exposé..... avec une messe propre à l'Assomption.

2° Projet d'un plan général de l'instruction musicale en France, in-4° d'une feuille sans nom d'auteur. Paris, an IX. *Généralement attribué à Le Sueur, mais sans certitude.*

3° Lettre en réponse à Guillard sur l'opéra de la Mort d'Adam, dont le tour de mise arrive pour la troisième fois au théâtre des arts, et sur plusieurs points d'utilité relatifs aux arts et aux lettres, pour être distribuée aux autorités.

Paris, Beaudouin, rue de Grenelle Saint-Germain, n° 1131.

Brumaire an X.

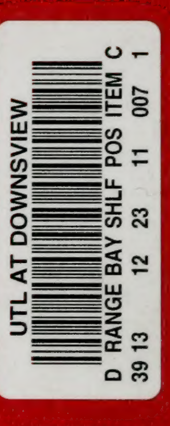
4° Éloge funèbre de Piccini, 8 Mai 1801.

5° Notice sur la mélopée, la rhytmopée et les grands caractères de la musique antique, *appendice à la traduction d'Anacréon du professeur Gail.*

6° Notice sur Païsiello, *Annales de la musique par Gardeton, 1816.*

Les manuscrits de Le Sueur réunis par M. Ch. Malherbe renferment de très importants fragments de sa grande *histoire générale de la musique*, des *considérations philosophiques ; conseils aux jeunes compositeurs*, des études sur *Gluck*, sur le *motet*, sur l'*hypocritique*, etc., etc. Ces manuscrits ne sont pas encore catalogués. Ils représentent la matière de cinq ou six gros volumes et ce n'est — on en a la preuve — qu'une très faible partie de ce que Le Sueur avait écrit.

Les notices sur Le Sueur sont assez nombreuses, mais relèvent en général d'une critique bien peu exigeante. Nous avons indiqué en notes les sources intéressantes. Les seuls travaux qui méritent une confiance sans réserves sont ceux de M. Servieres, *Guide musical 1905* et *Tribune de Saint-Gervais 1905 ;* de M. J. Tiersot, *Les fêtes et les chants de la Révolution Française*, Hachette 1908 ; et de M. Ad. Boschot, qui a dépouillé les volumineux manuscrits : *La Jeunesse d'un romantique*, Plon-Nourrit, 1906.


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 12 23 11 007 1